

Université de Montréal

Mémoire et matricide  
dans *L'Amant* de Marguerite Duras  
et *L'Ingratitude* de Ying Chen

par  
Joëlle Papillon

Département d'études françaises  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts  
en études françaises

Août 2004

©, Joëlle Papillon, 2004



PQ

35

U54

2005

1.004

## AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

## NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Mémoire et matricide  
dans *L'Amant* de Marguerite Duras  
et *L'Ingratitude* de Ying Chen

présenté par :  
Joëlle Papillon

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

.....  
M. Gilles Dupuis  
président-rapporteur

.....  
Mme Andrea Oberhuber  
directrice de recherche

.....  
M. Jean Larose  
membre du jury

## Remerciements

Je tiens à remercier de tout cœur  
mes fidèles et patients lecteurs  
sans qui, bien sûr,  
rien ne serait écrit aujourd'hui.

Merci donc à Andrea Oberhuber  
pour son temps, sa générosité, sa confiance et son amour des œuvres

Merci à Nicolas Gauthier  
pour son intransigeance, sa précision de lecteur et surtout son amitié

Merci à Ainsley Robyn Brown  
pour sa complicité, son ouverture et son grand sens artistique

Merci aussi à M.D. de son inspiration constante  
et à P.L., L.B. et D.P. de leur support fidèle.

## Résumé

Cette étude s'intéresse à la représentation des rapports mère/fille dans *L'Amant* de Marguerite Duras et *L'Ingratitude* de Ying Chen. Avec le double regard des théories de l'écriture des femmes et de différentes approches psychanalytiques, nous examinons dans un premier chapitre les stratégies mémorielles à l'œuvre dans les deux récits. Ensuite, les différentes utilisations par la jeune fille de *L'Amant* d'une sexualité transgressive retiennent notre attention ; ce second chapitre se centre sur l'inceste (réel, imaginaire et symbolique), l'usurpation du maternel et la prostitution. Enfin, nous nous concentrons sur les stratégies coercitives de la mère dans *L'Ingratitude* dans un troisième chapitre, soit l'emprise par le secret et le terrorisme de la souffrance. Cette étude démontre que les personnages des deux récits partagent visées et mécanismes défensifs et offensifs. Leur préoccupation, la libération du monde maternel oppressant par la pratique d'une sexualité transgressive, est au centre de l'écriture féminine contemporaine.

**Mots-clés :** Littérature des femmes, relations mère/fille, psychanalyse, écriture du souvenir, littérature contemporaine, études féministes, sexualité transgressive.

## Abstract

This study examines the representation of mother/daughter relationships in Marguerite Duras' *L'Amant* and Ying Chen's *L'Ingratitude*. Influenced both by theories of women's writing and by different psychoanalytic approaches, in the first chapter we explore the memorial strategies at work in both novels. Next, we analyse the three different uses of transgressive sexuality adopted by the young woman in *L'Amant* : incest (real, imaginary or symbolic), maternity, and prostitution. Finally we concentrate on the power strategies used by the mother in *L'Ingratitude* : rapture through the secret and terrorism by suffering. This study demonstrates that the characters in both novels share goals as well as defensive and offensive mechanisms. Their preoccupation, freedom from an oppressive maternal world by transgressive sexual practice, constitutes the heart of contemporary women's writing.

**Keywords :** Women's literature, mother/daughter relationships, psychoanalysis, memory writing, contemporary literature, feminist studies, transgressive sexuality.

# Table des matières

Introduction .....	p. 1
Chapitre 1 : Mémoire et écrits de femmes .....	p. 8
1. Le souvenir-mosaïque dans <i>L'Amant</i> .....	p. 10
1.1. La réécriture au féminin ou le dialogue avec l'Indochine .....	p. 12
1.2. L'image manquante comme testament : le livre comme sépulture .....	p. 15
1.3. Glissements identitaires : entre un « je » et un « elle » .....	p. 17
1.4. Un rapport ambigu au biographique : le ressac de l'écriture .....	p. 19
2. Le boulet de la mémoire dans <i>L'Ingratitude</i> .....	p. 20
2.1. Respect filial et traditions .....	p. 21
2.2. Mémoire du corps, dédoublement et réincarnation .....	p. 23
Chapitre 2 : Séduite et séductrice, l'enfant de <i>L'Amant</i> .....	p. 26
1. Désir et proximité : la passion de l'inceste .....	p. 28
1.1. Inceste entre l'enfant et le frère cadet .....	p. 30
1.2. Inceste entre la mère et l'enfant .....	p. 31
1.3. Inceste entre la mère et le frère aîné .....	p. 32
1.4. Inceste entre l'enfant et l'amant chinois .....	p. 33
1.5. Inceste entre l'enfant et Hélène Lagonelle .....	p. 35
2. Être mère .....	p. 37
3. La prostituée charmante .....	p. 41
Chapitre 3 : Suicide et matricide dans <i>L'Ingratitude</i> .....	p. 44
1. Les jeux de séduction dans le couple mère/fille .....	p. 46
2. La mère mâle et le père potiche .....	p. 51
3. Le sado-masochisme .....	p. 54
4. L'emprise par le secret .....	p. 55
5. Le terrorisme de la souffrance .....	p. 59
Conclusion .....	p. 69
Bibliographie .....	p. 73



## Introduction

## Introduction

La mise en dialogue de *L'Amant*<sup>1</sup> et de *L'Ingratitude*<sup>2</sup> peut sembler surprenante à première vue. Néanmoins, ces deux récits se complètent dans un jeu de clair-obscur : ils jouent à montrer ce qu'ils cachent et à dissimuler ce qu'ils disent. Nous observerons ces mécaniques textuelles à l'œuvre, pour remarquer que, malgré son titre, *L'Amant* raconte une histoire d'amour et de haine entre une fille et sa mère (et non pas entre deux amants). Nous constaterons également que le suicide de la protagoniste de *L'Ingratitude* dissimule un matricide. Dans cette perspective, nous poserons certaines questions à ces deux œuvres, pour en obtenir des réponses susceptibles d'éclairer quelques aspects des écrits de femmes contemporains. Les deux œuvres appartiennent à des traditions différentes, d'abord par l'origine géographique et sociale de leur rédaction. Aussi, la position de leur auteure dans le champ littéraire, et du récit qui nous occupe dans leur œuvre, diffèrent. Une écrivaine occidentale obsédée par la Chine et une écrivaine chinoise attachée à sa terre d'accueil québécoise proposent des résolutions étrangement similaires au conflit identitaire entre mère et fille. Notre travail sera d'exhumer les questions qui ont suscité ces réponses brutales, et d'examiner comment le lien familial se resserre autour des protagonistes, quels effets ce resserrement incestueux produit sur les individus affectés et, enfin, quels sont les moyens choisis par les deux jeunes femmes pour couper ce lien ombilical vieilli qui les tient encore en laisse. Le travail de Marguerite Duras, dans *L'Amant* en particulier, consiste, d'une certaine façon, en une référence canonique sur l'utilisation d'une mémoire défaillante pour inventer la famille de l'enfance. Une comparaison avec une œuvre plus récente comme *L'Ingratitude* permet d'éclairer certaines facettes du texte de *L'Amant* demeurées dans l'ombre, en mettant l'accent sur l'importance du rapport à la mère pour la création de l'identité.

Marguerite Duras publie *L'Amant* en 1984 (il sera lauréat du prix Goncourt), alors qu'elle a déjà plus de quarante ans de carrière littéraire derrière elle, qu'elle possède un public certain, d'autant plus qu'elle peut compter sur ses lecteurs pour connaître en bonne partie ses œuvres antérieures. Ceux-ci devraient être en mesure de repérer dans un nouveau texte le dialogue

<sup>1</sup> Marguerite DURAS, *L'Amant*, Paris : Minuit, 1984 ; désormais cité comme A, suivi de la page.

<sup>2</sup> Ying CHEN, *L'Ingratitude*, Montréal : Léméac, 1995 ; désormais cité comme I, suivi de la page.

autotextuel durassien. *L'Amant* reprend en effet un contexte social colonial indochinois déjà familier aux lecteurs durassiens, peint sous différents jours depuis *Un barrage contre le Pacifique*, en passant par des œuvres aussi différentes que *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *L'Éden cinéma*, *Le Vice-consul* ou *La Femme du Gange*. Une série de personnages hantent l'œuvre tels la mère désespérée des colonies, l'enfant prostituée, l'amante Anne-Marie Stretter, la mendiante de Calcutta, le petit frère simple et vulnérable, et le grand frère brutal et voyou. Il est dès lors impossible d'étudier *L'Amant* sans recourir parfois à des informations puisées dans ces nombreuses autres œuvres formant le cycle indochinois de Duras, cycle se refermant en 1991 avec la parution de *L'Amant de la Chine du Nord*.

Puisque plusieurs éléments présents dans l'œuvre peuvent être rapprochés à des événements survenus dans la vie de l'auteure, une lecture autobiographique du texte a fréquemment été menée. Cette perspective ne sera pas la nôtre ici, puisque les questions de vérité biographique semblent hasardeuses et même dangereuses lorsque la critique s'intéresse à des auteurs comme Duras, qui infirme continuellement ce qu'elle avait affirmé dans une entrevue précédente, projetant une incertitude perpétuelle autour de la classification du texte. Conservons tout de même en tête que Marguerite Duras naît en 1914 près de Saigon, la troisième enfant d'un couple d'instituteurs français. Son père meurt quatre ans plus tard, et elle sera élevée dans un grand dénuement par sa mère, directrice de l'école des filles. Elle emménagera en France à l'âge de dix-huit ans, et publiera son premier roman, *Les Impudents* en 1943 chez Gallimard. En cinquante ans d'écriture, Duras aura touché à tous les genres littéraires excepté la poésie, et se sera lancé également dans le cinéma expérimental. Des échos de l'intrigue de *L'Amant* se retrouvent aussi bien dans des romans (*Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant de la Chine du Nord*), essais (*Les Yeux verts*, *Outside*), pièces de théâtre (*L'Éden cinéma*, *Des journées entières dans les arbres*), articles de revues (*Sorcières*) et scénarios de films (*India-Song*, *La Femme du Gange*).

Le passé hante toujours les personnages féminins de Marguerite Duras, ils le revivent à l'infini. Avec *L'Amant*, la perspective narrative se modifie<sup>3</sup>, et une nouvelle narratrice apparaît dans l'œuvre durassien, usant d'un « je » autodiégétique plus près de l'(auto)biographique, revisitant les scènes obsédantes de passions de son passé. *L'Amant* présente une famille isolée dans l'univers colonial indochinois du début du XX<sup>e</sup> siècle, qui se déchire autour de la liaison de la jeune fille

<sup>3</sup> Jusqu'à là, les narrateurs étaient la plupart du temps sexuellement neutres ou masculins.

(simplement nommée « l'enfant » ou « l'enfant prostituée » par la narratrice) avec un homme chinois. Le récit documente également le début de la folie de la mère. Si le récit de la liaison scandaleuse avec le Chinois a beaucoup fait couler d'encre déjà dans la critique, *L'Amant* nous intéressera ici bien davantage en ce qu'il met en intrigue une relation mère/fille extrême, qui se solde par la mise à mort sociale et psychique de la mère par la jeune fille. Le premier chapitre, « Mémoire et écrits de femmes », s'intéressera à l'inscription du devoir mémoriel dans *L'Amant*, qui passe par l'autorécriture et les glissements identitaires. Le second chapitre, « Séduite et séductrice, l'enfant de *L'Amant* », se consacrera aux stratégies utilisées par l'enfant pour survivre au cœur de cette famille étouffante et pour se libérer de l'emprise de sa mère, soit l'inceste (réel, imaginaire ou symbolique), l'usurpation du maternel et la prostitution.

L'ouvrage de Caroline Éliacheff et Nathalie Heinich *Mères-filles, une relation à trois*<sup>4</sup> se révèle une aide précieuse pour des recherches intéressées par les relations mère/fille, puisque les chercheuses dressent une typologie de relations, réelles et symboliques, pouvant s'établir entre des parentes. Elles s'inspirent d'approches psychanalytiques, sociologiques et anthropologiques. Éliacheff et Heinich utilisent des œuvres de fiction, littéraires ou cinématographiques, pour illustrer leur propos, et elles choisissent entre autres *L'Amant* pour représenter la catégorie des « Mères inférieures ». Le second ouvrage essentiel à cette étude relève d'un tout autre registre. Il s'agit de *Duras la métisse : métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*<sup>5</sup>, de Catherine Bouthors-Paillart, qui s'intéresse aux traces du métissage dans l'œuvre durassien, à la fois d'un point de vue thématique et stylistique, principalement dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Elle jette un regard neuf sur l'inceste et la prostitution en lien avec homogénéité et contamination.

*L'Ingratitude* devra être abordé différemment, puisqu'il ne relève pas du même contexte, et que l'appareil critique qui lui est consacré est très restreint. Nous minimiserons l'importance de l'aspect écriture migrante chez Ying Chen, sans toutefois le nier, pour pouvoir aborder le roman au

<sup>4</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, Paris : Albin Michel, 2002.

<sup>5</sup> Catherine BOUTHORS-PAILLART, *Duras la métisse : métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève : Droz, 2002.

même plan que celui de Marguerite Duras. Puisque la plupart des travaux critiques traitant de Chen<sup>6</sup> tentent de renforcer ses attaches à cette mouvance de l'écriture migrante - avec laquelle l'auteure elle-même ressent un grand malaise -, nous devons nous appuyer sur des textes théoriques et critiques ne portant pas directement sur Chen, et établir nous-même par la suite des parentés de style ou de structure. La société chinoise, bien qu'agissant comme toile de fond au déroulement des deux intrigues, subit un traitement fort différent dans les deux récits, et c'est pourquoi nous n'y accorderons que peu d'importance dans notre étude, ce qui nous éloignera de la sociologie littéraire.

Ying Chen est originaire de Chine. Elle immigré au Québec en 1989 et publie son premier roman *La Mémoire de l'eau* en 1992, en langue française qu'elle maîtrise depuis peu. Son troisième roman, *L'Ingratitude*, paraît en 1995 et est remarqué par la critique (il est en lice pour le prix Femina et pour le prix du gouverneur général, et remporte le prix Paris-Québec et le prix des lectrices de *Elle*). Le roman dépeint une relation mère/fille orageuse qui pousse la jeune femme Yan-Zi au suicide pour briser le lien entre leurs deux corps. Le point de vue narratif y est assez particulier, puisque la narratrice autodiégétique est déjà décédée au début du récit. La narration est fissurée et présente une structure achronologique, comme celle de *L'Amant*. Dans les deux cas, la mémoire devient une constituante principale du récit, le structurant et lui donnant un ton très particulier, celui du souvenir non pas nostalgique, mais plutôt lucide et impitoyable.

Divers travaux psychanalytiques et particulièrement ceux de Françoise Couchard dans *Emprise et violence maternelles. Étude d'anthropologie psychanalytique*<sup>7</sup> seront essentiels à cette section de notre étude. Dans son ouvrage, Couchard développe diverses notions telles l'emprise par le secret et le terrorisme de la souffrance qui s'avèrent essentielles à la compréhension de *L'Ingratitude*. L'emprise par le secret s'étend aux relations mère/fille d'une façon insidieuse, et relève du silence de la mère et de son refus d'expliquer la sexualité à sa fille. Le terrorisme de la souffrance, quant à lui, s'observe lorsque la mère expose à sa fille avec maints détails les douleurs qu'elle a souffertes pour elle (accouchement, abandon du père, confinement à la maison, etc.). Yan-

<sup>6</sup> Nous pensons à Silvie BERNIER, « Ying Chen : S'exiler de soi », dans *Les Héritiers d'Ulysse*, Outremont : Lanctôt, 2002, p. 83-105, Christian DUBOIS et Christian HOMMEL, « Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen », *Tangeance*, n.59, janvier 1999, pp. 38-48, et Lucie LEQUIN, « L'épreuve de l'exil et la traversée des frontières : des voix de femmes » dans Lori SAINT-MARTIN (dir.), *L'Autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome II, Montréal : XYZ, 1994, pp. 137-147.

<sup>7</sup> Françoise COUCHARD, *Emprise et violence maternelles. Étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris : Dunod, 2003 (1991).

Zi subit de tels traitements de la part de sa mère, ce qui détermine son caractère et influe sur la manière dont elle raconte son histoire. Ces deux aspects ainsi que ce qui en découle (les jeux de séduction et le sado-masochisme) constitueront le centre de notre troisième chapitre, « Suicide et matricide dans *L'Ingratitude* », alors que nous intéresseront la mémoire des corps, la réincarnation, le respect des aînés et des traditions dans le premier chapitre « Mémoire et écrits de femmes ».

La critique féministe Lori Saint-Martin a consacré un article majeur sur *L'Ingratitude* que nous utiliserons à maintes reprises dans notre analyse du récit de Chen, « Infanticide, Suicide, Matricide, and Mother-Daughter Love. Suzanne Jacob's *L'Obéissance* and Ying Chen's *L'Ingratitude* »<sup>8</sup>. Saint-Martin y met en relief l'étroitesse du lien mère/fille qui laisse croire que les deux femmes partagent symboliquement un seul corps. Par conséquent, la mort de l'une entraîne automatiquement le décès de l'autre, ce qui réduit les frontières entre infanticide, matricide et suicide. Lori Saint-Martin a beaucoup travaillé les questions que soulèvent la présence et la lecture des écrits de femmes, particulièrement dans le contexte de la littérature québécoise. Ses ouvrages *Contre-voix : essais de critique au féminin* et *Le Nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin* affirment la présence forte d'une littérature des femmes et d'une critique au féminin au Québec et ont pour objectif de dé-masculiniser la lecture. Elle souligne leur importance en utilisant les outils de la psychanalyse, de la sociologie et des théories du *gender*. Saint-Martin entame une réflexion sur le matricide dans *Le Nom de la mère* :

le matricide, lui, obéit à d'autres motifs. Il se double le plus souvent d'une fascination suicidaire [...] et d'une profonde mésestime de soi qui conditionne toute la vie affective. [...] Au risque de sombrer dans le paradoxe, on pourra dire que le matricide, dans les œuvres de femmes, est non pas un meurtre, mais un suicide détourné<sup>9</sup>.

Nous suivrons cette hypothèse de lecture dans notre étude de *L'Ingratitude*.

Les études féministes<sup>10</sup> et les *queer studies*<sup>11</sup> ont développé au cours des vingt dernières années le concept du *gender* (parfois traduit par « généricité », mais toujours en instance de traduction officielle), qui sera bien utile dans la présente étude. Nous le définirons ici comme

<sup>8</sup> Lori SAINT-MARTIN, « Infanticide, Suicide, Matricide, and Mother-Daughter Love. Suzanne Jacob's *L'Obéissance* and Ying Chen's *L'Ingratitude* », *Canadian Literature*, Summer 2001, n. 169, pp. 60-83

<sup>9</sup> Lori SAINT-MARTIN, *Le Nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec : Nota bene, 1999, p. 77.

<sup>10</sup> Particulièrement Judith BUTLER dans *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York : Routledge, 1990.

<sup>11</sup> Études des cultures gaie, transsexuelle et transgenre.

l'ensemble des constructions culturelles traditionnellement associées à l'un des deux sexes. Par exemple, le *gender* masculin sous-entend généralement les notions d'action, de mouvement, de domination et de rationalité, alors que le *gender* féminin est lié à la passivité, l'immobilité, l'irrationalité et la douceur. Les études féministes et *queer* questionnent la structure binaire de l'association entre *gender* et sexe biologique, et démontrent la mobilité des identités sexuelles. Les personnages des deux œuvres qui nous occupent jonglent avec ces notions de *gender*, particulièrement ceux de *L'Amant*, et il est intéressant de constater les conséquences de ce jeu de rôle dans les relations passionnelles de l'enfant.

Selon les théoriciennes de l'écriture au féminin, telles Béatrice Didier, Marianne Hirsch et Lori Saint-Martin, les écrivaines sont enclines à utiliser des tropes qui leur sont propres, puisque « l'image est le lieu du corps dans le texte, et que ce corps n'est pas le même <sup>12</sup> ». À la base de leurs récits, les auteures qui composent ce que Hirsch nomme la « postmodern feminist romance <sup>13</sup> », privilégient dans leur travail la représentation des relations entre mères et filles plutôt que celles entre hommes et femmes. Hirsch parle de textes *matricentriques*, et nous explorerons plus avant ce sujet dans le troisième chapitre, puisqu'il est mis en intrigue à la fois par Marguerite Duras et par Ying Chen.

<sup>12</sup> Béatrice DIDIER, *L'écriture-femme*, Paris : PUF, 1981, p. 61.

<sup>13</sup> Dans Marianne HIRSCH, *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1989.

## **Chapitre 1**

### **Mémoire et écrits de femmes**



## Chapitre 1 : Mémoire et écrits de femmes

Nombres de critiques féministes (Béatrice Didier, Michelle Perrot, Geneviève Fraisse, Lori Saint-Martin, etc.) ont dénoncé une vision masculiniste de l'Histoire et de l'histoire littéraire, qui mettrait à l'écart le vécu et le quotidien des femmes sous l'étiquette « anhistorique » et aurait empêché la documentation de cette expérience jusqu'à relativement récemment, dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Des chercheur(e)s se sont alors penchés sur la question de l'invisibilité des femmes à travers les siècles, et ont réussi en partie à défricher « le continent noir <sup>14</sup> », à recréer leur histoire, à remplir certains blancs du discours <sup>15</sup>. Ainsi, le devoir de mémoire est devenu l'un des principaux piliers de la pensée féministe, de pair avec la revalorisation des aïeules. L'écriture se révèle un outil privilégié dans cette bataille contre l'oubli. La responsabilité que ces premières auteures de la modernité s'imposent est énorme, puisque pendant longtemps il leur est difficile de parler en leur nom propre, car les femmes sont à la recherche d'une Voix en laquelle se reconnaître, d'une Voix qui parlerait pour elles, avec elles.

Ces auteures endossent la plupart du temps plusieurs rôles simultanément : elles sont historiennes, critiques, philosophes et écrivaines. La théorie doit précéder la fiction, le jeu cède sa place à l'action politique et sociale. De Simone de Beauvoir à Hélène Cixous, en passant par Monique Wittig, Nicole Brossard et Louky Bersianik, l'écriture des femmes s'impose ; critique et théorique toujours, utopiste parfois. Mais cette écriture était lourde d'un enfant, celui des écrivaines d'aujourd'hui, plus abstraites (la Marguerite Duras d'après *Le Ravissement de Lol V. Stein*), plus ludiques (Amélie Nothomb), plus provocatrices (Nelly Arcan), plus métissées (Ying Chen), moins

<sup>14</sup> En référence à Sigmund FREUD, « La féminité » dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris : Gallimard, 1984, pp. 150-181.

<sup>15</sup> Ainsi, des œuvres s'intéressant au rapport entre femmes et histoire prolifèrent depuis les années 1970. À titre d'exemple : Le Collectif Clio, *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal : Le Jour, 1992 ; le collectif (Georges DUBY, Geneviève FRAISSE, Michelle PERROT, etc.) de *L'Histoire des femmes en Occident*, Paris : Plon, 1991, 5 volumes ; Béatrice DIDIER, *L'écriture-femme*, Paris : PUF, 1981 ; Dominique DESANTI, *La femme au temps des années folles*, Paris : Stock, 1984 ; Barbara EHRENREICH et Deirdre ENGLISH, *Sorcières, sages-femmes & infirmières : une histoire des femmes et de la médecine*, Ottawa : Éditions du Remue-Ménage, 1983 ; Danielle FLAMANT-PAPARATTI, *Bien-pensantes, cocodettes et bas-bleus : la femme bourgeoise à travers la presse féminine et familiale (1873-1887)*, Paris : Denoël, 1984 ; Gayle GREENE, *Changing the story : feminist fiction and the tradition*, Bloomington : Indiana University Press, 1991 ; Jocelyne LIVI, *Vapeurs de femmes : essai historique sur quelques fantasmes médicaux et philosophiques*, Paris : Navarin, 1984 ; Michelle PERROT, *Les femmes ou Les silences de l'Histoire*, Paris : Flammarion, 1998, Lori SAINT-MARTIN, *Malaise et révolte des femmes dans la littérature québécoise depuis 1945*, Québec : Presses de l'Université Laval, 1989.

revendicatrices et plus libres dans le maniement de leur plume, écrivant dans le plaisir plutôt que dans la joute.

Ce devoir mémoriel est donc exploité à au moins deux niveaux par les écrivaines, selon l'époque à laquelle elles se rattachent ; d'abord de façon globale, c'est-à-dire au sujet de l'histoire de la communauté des femmes, et ensuite de façon beaucoup plus individuelle, soit au sujet de l'histoire d'une seule femme, réelle ou semi-fictive, au destin exceptionnel ou banal. Les deux œuvres qui nous intéressent dans cette étude, *L'Amant* de Marguerite Duras et *L'Ingratitude* de Ying Chen, se situent toutes deux dans la seconde catégorie, racontant le destin de deux femmes singulières et du rapport extrêmement serré et tendu qu'elles entretiennent avec leur mère. Il est intéressant de noter que dans les deux cas, l'œuvre a poursuivi son auteure dans les médias sous la forme de questionnements incessants à propos du rapport qu'elle-même entretenait avec sa mère et sur la pertinence d'un jugement autobiographique de l'œuvre. Les deux auteures ont réagi de façon bien différente : alors que Ying Chen nie catégoriquement toute association biographique avec Yan-Zi, Marguerite Duras s'amuse comme toujours des remous scandaleux que ses imprécisions ou contradictions soulèvent. Toujours, les affirmations de Duras sont récusées par elle-même au cours de l'entrevue suivante, puis elles reviennent d'autant plus solides dans celle d'après, dans un mouvement de ressac perpétuel. Nous verrons plus loin d'ailleurs que ce mouvement de ressac est à l'œuvre dans *L'Amant* aussi bien dans le style que dans les isotopies employées.

La mémoire, thématique et stylistique, retiendra notre attention dans ce chapitre, et nous verrons comment le devoir mémoriel rattache *L'Amant* et *L'Ingratitude* à l'ensemble des écrits de femmes contemporains. Duras utilise l'autoréécriture pour tenter de toucher à la vérité du souvenir et du langage, tout en déposant des trous, des tombes ouvertes dans le texte pour laisser les morts et les mots respirer et voyager entre les livres. Cette écriture des restes, en creusant, déchire aussi : les identités se scindent, se dissolvent et se superposent. Nous nous pencherons donc sur les glissements identitaires de *L'Amant* et de *L'Ingratitude*, avant de nous arrêter sur l'envoûtante mémoire des corps exploitée dans les romans de Chen ainsi que sur le rapport intergénérationnel au passé familial et culturel.

## 1. Le souvenir-mosaïque dans *L'Amant*

Puisque *L'Amant* n'est doté d'aucune mention générique, un flou demeure entre roman, récit et autobiographie, ce qui a engendré des débats stériles et interminables dans la critique et les médias. Ce n'était pas sans plaire à Duras, qui a toujours préféré le flou au fixé, pour qui le vivant, l'écriture demeuraient insaisissables. L'amorce du livre, le commentaire d'un homme sur les différents états de la beauté d'une femme, arrache la narratrice à son présent et la replonge dans des réminiscences de sa jeunesse indochinoise, au moment crucial où son visage s'est brisé. Le lecteur est plongé dans le déjà-trop-tard du visage, de l'écriture. D'emblée, le lecteur s'introduit dans l'après de l'acte, au temps des constats, des conséquences. Suite au commentaire de cet homme, un travail d'archéologue s'amorce, au cours duquel la narratrice reconstitue son passé, pièce à pièce, pour tenter de le circonscrire et d'atteindre l'événement charnière qui a fait basculer le temps du même coup que son visage.

Dès le début, la narratrice crée une analogie entre elle et Dieu, « [j]'avais peur de moi, j'avais peur de Dieu » (A : 13), ce qui la peint comme un personnage gigantesque, omnipotent sur le récit, dont on ne peut mettre la parole en doute, puisque c'est elle qui crée l'univers (romanesque), en tant que narratrice autodiégétique. Au besoin, elle recrée à son image certains passages et invente des faits pour combler les lacunes de l'Histoire. Le personnage de l'auteure-Dieu s'accorde tous les droits sur le récit : le mensonge, l'oubli, l'invention. Des phrases telles que « [j]e ne vois rien d'autre que je pourrais porter ce jour-là, alors je les [les talons hauts lamés or] porte » (A : 19), juxtaposant l'expression d'une incertitude à une affirmation, nous permettent d'assister au processus d'invention (de création) à mesure qu'il se produit. De la même façon, le « J'invente » récurrent du narrateur Jacques Hold dans *Le Ravisement de Lol V. Stein* nous laisse-t-il voir les trous du récit comblés par la narration. Cet aveu d'une certaine faiblesse de la part du narrateur, d'un manquement au contrat implicite de sincérité se révèle troublant pour le lecteur.

Ceci positionne le narrateur dans le cas du *Ravisement de Lol V. Stein* comme dans celui de *L'Amant*, dans un rôle d'alter ego (d'une figure) de l'auteur : le lecteur ne peut jamais oublier que l'œuvre entière vit sous le regard du narrateur, et que l'édifice pourrait s'écrouler à tout moment et se révéler n'être que du carton-pâte. La construction en trompe-l'œil de cette apparente faiblesse narrative que révèlent les aspérités de l'écriture laisse entrevoir au contraire l'énorme pouvoir d'attraction du narrateur, qui empêche le lecteur d'oublier sa présence dans le récit. Peut-être l'une des stratégies de l'écriture du *souvenir-vrai* est-elle dans l'affichage bruyant de la

narration. La narratrice de *L'Amant* se fait si présente dans son récit, que le lecteur doit faire un grand effort pour secouer tous les « effets de réel<sup>16</sup> » et se souvenir qu'il s'agit probablement d'une fiction. L'illusion d'un récit de type autobiographique est très prenante.

La critique Marcelle Marini, dans son ouvrage *Territoires du féminin*<sup>17</sup>, assure que la mémoire commande l'écriture et permet d'explorer le rapport au monde du personnage, surtout en ce qui concerne ses relations au maternel. Marini s'intéresse à la manière dont le féminin est articulé dans l'œuvre ; selon elle, le processus de la mémoire se décalque sur la circulation du désir entre les êtres. La mémoire représente la structure principale de *L'Amant*, qui éclaire le mouvement d'oscillation entre les trois pôles de la passion : celle pour la mère, celle pour l'amant chinois et celle pour le petit frère Paulo. Marini prétend que c'est dans son désir pour l'homme que la protagoniste se reconnaît comme femme et comme sujet distinct de sa mère, si elle parvient à éviter les écueils de la folie.

Ainsi, à quinze ans et demi, un choix décisif quant à son identité s'impose à la protagoniste : si elle demeure dans l'univers clos de la famille et de la mère elle sombrera dans la folie ; si elle suit l'homme dans la garçonnière, le monde adulte sexualisé et surtout l'écriture s'ouvriront devant elle. Le livre *L'Amant* rétablit donc la genèse de ce choix, de ce matricide opéré par le sacrifice de la mère pour l'amant, de cette orientation précoce déterminante et de la naissance de la narratrice à la fois au désir et à la passion sexuelle, ainsi qu'à l'écriture. Malgré tout, la coupure souhaitée par la jeune fille ne s'accomplira que partiellement, puisque pour apprivoiser le dehors et l'Autre (l'amant chinois), elle devra diluer sa propre étrangeté en y incorporant le déjà-connu de la famille (l'inceste imaginaire ou réel avec la mère et le frère cadet). La jeune protagoniste est piégée : en pensant s'éloigner de la mère par la liaison avec l'étranger, elle y est ramenée par la sexualité qu'elle ne peut concevoir hors de la famille. Comme nous l'étudierons plus loin, c'est dans cette optique que le Chinois se substituera à la mère, puis à Paulo.

## 1.1 La réécriture au féminin ou le dialogue avec l'Indochine

Dans le numéro d'*Études françaises* consacré à la réécriture au féminin, Andrea

<sup>16</sup> Voir à ce sujet Roland BARTHES, « L'effet de réel », dans *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982, pp. 81-90.

<sup>17</sup> Marcelle MARINI, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris : Minuit, coll. « autrement dites », 1977.

Oberhuber, dans un article dédié à la réécriture telle que pratiquée par Amélie Nothomb<sup>18</sup>, utilise le terme d' « autoréécriture » au sujet de la genèse textuelle. Nous le lui emprunterons ici pour l'appliquer à la démarche littéraire de Duras, apparentée au recyclage. Cette technique consiste à puiser dans ses anciennes œuvres pour créer du nouveau matériel, de remodeler sans cesse la pâte de la mémoire pour en faire ressortir toujours des aspects nouveaux, faisant doucement glisser l'angle d'approche pour laisser entrevoir des ombres mouvantes, entre fantômes du passé et personnages littéraires. Les personnages demeurent, bien que leurs masques se transforment sans cesse, de M. Jo (*Un barrage contre le Pacifique*) au Chinois, de Suzanne (*Un barrage contre le Pacifique*) à l'enfant. Toujours la mère, pesante, pilier de l'histoire, immobile dans le récit qui se crée autour d'elle comme dans la pièce de théâtre *L'Éden cinéma* où la mère reste assise, muette, alors que ses enfants racontent son histoire, bourdonnant autour d'elle. Duras indique d'ailleurs dans ses instructions de mise en scène :

*La mère restera immobile sur sa chaise, sans expression, comme statufiée, lointaine, séparée - comme la scène - de sa propre histoire. Les autres la touchent, caressent ses bras, embrassent ses mains. Elle laisse faire : ce qu'elle représente dans la pièce dépasse ce qu'elle est et elle en est irresponsable* <sup>19</sup>.

Dans *L'Amant*, la narratrice-Duras prend la parole au sujet de sa propre œuvre, pour justifier, expliquer, rectifier ses affirmations émises aux frontières des œuvres précédentes. Ce procédé fondateur de l'œuvre, pourrait vraisemblablement s'apparenter à la pratique d'écriture de l'épanorthose, qui implique la reprise d'un énoncé avec un déplacement du sens, l'ajout de nouvelles inflexions. Le déjà-écrit est récupéré, modifié, mais toujours reconnaissable, mimant le procédé de la citation, ou plutôt de l'auto-citation.

Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains événements. (A : 14)

La narratrice s'adresse ainsi explicitement à un lecteur de « Duras », familier avec son univers, ses personnages, son histoire. Le lecteur idéal ici est en mesure de constater l'écart entre ce qui est

<sup>18</sup> Andrea OBERHUBER, « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », *Études françaises*, « Réécrire au féminin. Pratiques, modalités, enjeux », 40, numéro 1, 2004, p. 113.

<sup>19</sup> Marguerite DURAS, *L'Éden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1977, p.12.

affirmé dans *L'Amant* en 1984, et ce qui l'a été dans les œuvres précédentes recréant l'Indochine de l'enfance de la narratrice (*Un barrage contre le Pacifique* 1950, *Des journées entières dans les arbres* 1954, *L'Éden cinéma* 1977) et ce qui se déplacera encore en 1991 avec *L'Amant de la Chine du Nord*. D'ailleurs, il est significatif que l'auteure reprenne une nouvelle fois les fils de cette histoire pour les emmêler et les démêler d'une nouvelle façon, malgré les aveux de sincérité foisonnant dans *L'Amant*, qui préviennent le lecteur qu'il assiste à la création d'un *enfin vrai*. Comme quoi la mémoire « vraie », s'il en est une, ne se laisse jamais toucher du doigt, mais seulement effleurer. Cet effet de (re)lecture (le télescopage des autres œuvres de l'auteure) dédouble la lecture, renforce l'association auteure/narratrice, et contribue grandement à la problématisation de l'autobiographique dans l'œuvre.

Aliette Armel<sup>20</sup> s'est la première penchée sur cette question de l'autobiographique dans son étude de l'utilisation des pronoms personnels dans divers textes durassiens. Ainsi, *L'Amant* ferait figure de « livre commémoratif<sup>21</sup> », parce que « [s]e souvenir devient un devoir de mémoire » et que « [l]e souvenir a le même pouvoir que l'écriture<sup>22</sup> ». Cette question du souvenir brouille la narration puisque l'on peut se demander de quelle mémoire il s'agit. Celle de l'auteure Marguerite Duras peut-être (ce qui validerait l'hypothèse de l'autobiographie) ou bien, plus vraisemblablement, celle d'une narratrice, création de M.D.<sup>23</sup> (ce qui validerait l'hypothèse du roman).

Remarquons que le flou identitaire de la voix narrative est toujours conservé, puisque ni la narratrice âgée ni le personnage de l'enfant ne sont nommés dans le récit (« Elle, c'est celle qui n'a de nom dans le premier livre ni dans celui qui l'avait précédé ni dans celui-ci<sup>24</sup> »). L'identification ne s'opère que grâce aux faits extérieurs et aux événements narrés qu'un lecteur assidu de Duras sait reconnaître et identifier comme appartenant en propre à l'identité durassienne. L'incontournable pacte autobiographique de Philippe Lejeune<sup>25</sup> stipule qu'il y a autobiographie s'il

<sup>20</sup> Aliette ARMEL, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Talence : Le Castor astral, 1990.

<sup>21</sup> Andrea OBERHUBER, *loc. cit.*, p.124.

<sup>22</sup> Amélie NOTHOMB, *Métaphysique des tubes*, Paris : Albin Michel, 2000, p. 139, cité dans Andrea OBERHUBER, *loc. cit.*.

<sup>23</sup> Le sigle M.D. est fréquemment utilisé en lien avec Marguerite Duras, d'abord dans la mise en page des *Parleuses*, ensuite dans le récit *M.D.* de Yann Andréa (Paris : Minuit, 1983), et enfin par l'auteure elle-même dans ses récits des années 1980. Il désigne généralement le personnage et l'événement « Marguerite Duras ». Duras utilise fréquemment des sigles pour désigner ses personnages importants (A.M.S., Y.A., H.L.).

<sup>24</sup> Marguerite DURAS, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris : Gallimard, 1991, p. 13 ; désormais cité comme ACN, suivi du numéro de la page.

<sup>25</sup> Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975.

y a coïncidence identitaire entre personnage principal, narrateur et auteur ; avec *L'Amant*, l'ambivalence demeure, et la question est suspendue.

Si la notion de réécriture suppose un original <sup>26</sup>, un centre, l'œuvre durassien s'en détache justement par sa circularité et par son « mot-trou » (« Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés.<sup>27</sup> ») composant un centre-abîme où l'œuvre s'engouffre. Ici, il n'y a pas d'original, mais bien de nombreuses copies, toutes faussées, enjolivées, déroutantes et contradictoires : « [l]'histoire de ma vie n'existe pas » (A : 14).

## 1.2 L'image manquante comme testament : le livre comme sépulture

- Puis un jour on parlera de nous, avec des nouvelles personnes, on racontera comment c'était.
- Et puis un autre jour, plus tard, beaucoup plus tard, on écrira l'histoire.
- Je ne sais pas.
- Ils pleurent.
- Et un jour on mourra.
- Oui. L'amour sera dans le cercueil avec les corps.
- Oui. Il y aura les livres au-dehors du cercueil.
- Peut-être. On ne peut pas encore savoir.
- Le Chinois dit :
- Si, on sait. Qu'il y aura des livres, on sait.
- Ce n'est pas possible autrement. (ACN : 195)

Long jeu de clair-obscur, l'œuvre durassien est fertile en images leitmotiv (la traversée du fleuve sur le bac, la garçonnière envahie par les bruits de la rue, le bungalow des barrages écroulés, etc.), qui toutes tentent de constituer cette image absolue <sup>28</sup>, qui comblerait enfin le vide laissé par le mot-trou. À la recherche d'authentification pour les événements de l'enfance, la narratrice recherche des preuves ou des indices sous la forme de photographies-testaments. Plusieurs seront publiées dans le recueil de textes et photographies *Les Yeux verts* <sup>29</sup> en 1987, où l'on peut découvrir la mère, le père, les enfants et les lieux, mais le tout sans légende aucune, totalement hors-contexte.

<sup>26</sup> Lise GAUVIN et Andrea OBERHUBER, « Présentation », *Études françaises*, « Réécrire au féminin. Pratiques, modalités, enjeux », 40, numéro 1, 2004, p. 8.

<sup>27</sup> Marguerite DURAS, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris : Gallimard, 1964, p. 48.

<sup>28</sup> « L'Image absolue » était le titre envisagé par Duras pour *L'Amant*. Il fut changé à la dernière minute, vraisemblablement par l'éditeur.

<sup>29</sup> Marguerite DURAS, *Les Yeux verts*, Paris : Les Cahiers du cinéma, 1987.

Comment justifier ce devoir de preuve ? Et en outre, la preuve fonctionne-t-elle, puisque *Les Yeux verts* regorgent de photographies sans légendes (si ce n'est dans les « Crédits photos » à la toute fin du livre, cités en vrac), la plupart d'actrices incarnant divers personnages durassiens au théâtre ou au cinéma. Il est dès lors tentant de ne percevoir la famille qu'en tant qu'*actrice* dans l'imaginaire durassien, où se déroule le récit. Les portraits de famille, dans ce contexte, se détachent de toute réalité et renforcent la fiction : ils sont très construits, et les modèles se dressent tels des personnages créés de toutes pièces, posant dans un décor étranger avec des poses étrangères. De même que les indigènes se font tous photographier dans la vieillesse de façon identique, la mère à son tour joue le jeu et se transforme en Chinoise : « Ils [les indigènes] avaient tous le même air que je reconnaîtrais encore entre tous. Et cet air qu'avait ma mère dans la photographie de la robe rouge était le leur, c'était celui-là, noble diraient certains, et certains autres, effacé. » (A : 119) La famille réelle décédée, une nouvelle famille, inventée, rêvée, peut naître et croître en tous sens, sous de nouveaux masques.

*L'Amant*, livre commémoratif, fait office de mausolée aux morts et aux disparus de l'enfance de la narratrice, qui tente dans son récit de faire apercevoir les morceaux cachés de l'histoire : l'amour pour la mère, pour le frère, pour l'homme chinois et pour Hélène Lagonelle. Enfin, elle leur rend justice en racontant leur histoire et en leur donnant une voix par-delà la tombe, car « aucun mort [n'est célébré dans notre famille] non plus, aucune sépulture, aucune mémoire » (A : 72). Jusqu'à ce jour.

*L'Amant de la Chine du Nord* arrive sept ans plus tard comme une réponse à *L'Amant*. Réponse au film que Jean-Jacques Annaud a tiré du livre, certes, mais aussi, plus subtilement, réponse à la question de l'amour de l'enfant pour le Chinois, qui demeure suspendue dans *L'Amant*. Le second livre est limpide à ce sujet : il y a eu amour, tout de suite, des deux côtés : « [e]lle avait dit que ce silence à lui seul, les mots évités par ce silence, sa ponctuation même, sa distraction, ce jeu aussi, l'enfance de ce jeu et ses pleurs, tout ça aurait pu déjà faire dire qu'il s'agissait d'un amour » (ACN : 52). Ces deux livres ouvrent une porte, déjà entrebaillée par l'œuvre durassien, dans les souvenirs et les fabulations d'une narratrice commune. Il s'agit d'une sorte de colloque intérieur entre des voix du passé qui s'interrogent, tentent des réponses, qui parfois s'avèrent fausses et sont rectifiées plus loin, selon les oscillations du pendule. Parfois la haine prime sur l'amour pour la mère, parfois le mépris prime sur l'amour pour l'amant chinois,



toujours la passion pour le frère cadet l'emporte. Cette passion se précise et se développe au fil des livres, jusqu'à la consommation de l'inceste fraternel dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Ce dernier livre apporte en outre une présence beaucoup plus forte du personnage d'Anne-Marie Stretter, la séductrice, et nous introduit à Thanh (le récit lui est dédié), le presque-frère indigène et Alice, la jeune prostituée métisse, respectivement des alter ego de Paulo et de l'enfant.

Le projet de *L'Amant de la Chine du Nord* serait peut-être justement de constituer cette image absolue, ce centre-absence du récit, ce qui s'échappait en tous sens dans *L'Amant*, ce qui glissait hors du livre. De l'image *L'Amant de la Chine du Nord* conserve aussi tout le côté visuel du médium filmique, omniprésent dans la narration sous la forme d'indications de réalisation dans les notes de bas de page (« en cas de cinéma » (ACN : 28)) ou au fil du texte (« C'est un livre. C'est un film. C'est la nuit » (ACN : 17) ou tout aussi bien :

La jeune fille, dans le film, dans ce livre ici, on l'appellera l'Enfant. L'enfant sort de l'image. Elle quitte le champ de la caméra et celui de la fête. La caméra balaie lentement ce qu'on vient de voir puis elle se retourne et repart dans la direction qu'a prise l'enfant. (ACN : 21)).

### 1.3 Glissements identitaires : entre un « je » et un « elle »

La distance établie entre le moi narrant (qui se souvient) et le moi narré (jeune) se concrétise dans la scission entre un « je » et un « elle », pas toujours uniforme. Plusieurs analyses ont été menées sur cette distinction dans *L'Amant*, sans arriver toutefois à des conclusions satisfaisantes. En effet, le « je » n'est pas l'apanage unique de la narratrice âgée, mais il est également utilisé au début du récit en lien avec l'enfant, pour bien identifier la jeune fille à la narratrice et consolider leur histoire (« Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi » (A : 11)).

Dans une étude sur la voix narrative et l'écriture, Didier Coste<sup>30</sup> souligne que le « elle » place la jeune fille au même rang (de la troisième personne) que partagent l'amant, la mère, et les frères, qu'il la projette dans le monde extérieur. Ils appartiennent tous à la même (ir)réalité. Bien souvent, autour du « elle » plane un flottement identitaire qui laisse entrevoir de nouveaux aspects des personnages (« Elle a demandé que celui-là soit enterré avec elle » (A : 99)), puisque le lecteur

<sup>30</sup> Didier COSTE, « La double voix ou l'écriture ex-schize (sur quelques textes récents de Marguerite Duras et de Monique Wittig) » dans Elena REAL (dir.), *Marguerite Duras. Actes du colloque international 1987*, Valence : Servei de Publicacions Universitat de València, 1990, p. 44.

perd la certitude liant les agissements et les personnages, et doit remettre en question l'étanchéité entre les personnages, principalement entre ceux de la mère et la fille. Ce « elle » lie également l'enfant à Anne-Marie Stretter : à travers le partage symbolique de leurs amants, leurs identités se superposent et se confondent, comme si en Anne-Marie Stretter résidait le destin du personnage de l'enfant. Coste en conclut que « [l]a double-voix [...] désigne et conteste les effets qu'elle cherche, le charme qu'elle secrète, qui s'avance en montrant son masque du doigt, l'organe en somme de ce qu'il est convenu d'appeler métalittérature<sup>31</sup> ». C'est en ce sens que la scission entre un « je » et un « elle » rend impossible l'adhérence parfaite de l'étiquette autobiographique à *L'Amant*, puisque, avec un sujet divisé, toujours le lecteur sent le travail de l'écriture. La protagoniste ne peut être dite que dans un entre-deux : entre un « je » qui raconte et un « elle » qui vit, entre adulte et enfant, entre sujet et objet du discours.

Effectivement, Trista Selous, dans une autre étude de l'utilisation des pronoms personnels, avance que le personnage de l'enfant prostituée est à la fois sujet et objet de l'histoire, dans la mesure où elle se présente constamment comme l'objet du désir de quelqu'un (l'amant, la mère, le frère). Ceci se reflèterait dans le choix de la troisième personne du singulier lorsque la narratrice parle de la jeune femme qu'elle fut, objet de passions et de querelles. L'utilisation du « elle » fait ressortir l'effet construit du personnage de la jeune fille : Duras y reconnaîtrait l'impossibilité du souvenir vrai, et l'aspect déjà littéraire de la mémoire, en ce qu'elle est créatrice de fiction. Selous prétend donc que : « it is this ability to be the object of a man's desire which she describes as allowing her to separate from the emotional disaster of her family and it is that which gives her the independent existence which allows her to write <sup>32</sup> ».

Quant à elle, Danielle Bajomée, dans son ouvrage *Duras ou la douleur*, explique au sujet de ces affirmations narratives d'invention de l'histoire que « c'est en renonçant à détenir le vrai qu'on est au plus près de la vérité <sup>33</sup> ». En suivant cette pensée, les aveux de mensonge constitueraient paradoxalement un pas de plus vers une vérité du souvenir. L'auteure se doit de souligner

la fiction, le simulacre, le trompe-l'œil comme *tels* [...]. Ainsi, Duras rend-elle visible le romanesque dans un roman, le procès d'écriture au fil de son écriture. Cette mise en abyme, ce jeu méta-narratif ou méta-romanesque

<sup>31</sup> Didier COSTE, *loc. cit.*, p. 49.

<sup>32</sup> Trista SELOUS, *The Other Woman. Feminism and Feminity in the Work of Marguerite Duras*, New Haven & London : Yale University Press, 1988, p. 194.

<sup>33</sup> Danielle BAJOMÉE, *Duras ou la douleur*, Bruxelles : Éditions universitaires De Boeck, 1989, p. 160.

incite à considérer, dans le texte, que celui-ci est un assemblage de moyens linguistiques voulu en fonction d'une stratégie des effets, et interdit dès lors au lecteur de se perdre dans le vertige d'une fable sans épaisseur. [...] L'œuvre se veut donc tout à la fois présence qui ruine la crédibilité de toute représentation, qui fait apparaître le vide sur lequel elle se bâtit, et absence, non-lieu de cette présence pleine dont on demeure avide.<sup>34</sup>

## 1.4 Un rapport ambigu au biographique : le ressac de l'écriture

« [...] [L]'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre<sup>35</sup> », affirme Boris Vian dans l'avant-propos de *L'écume des jours*, phrase qui pourrait tenir lieu d'exergue à *L'Amant*. Si l'on s'en tient aux derniers propos de la narratrice durassienne, le coup de téléphone du Chinois, après bien des années, commande l'écriture (A : 141). Il s'agit alors de reconquérir les routes de la mémoire, de revenir là où l'on a perdu son histoire.

Pour faire exploser le cercueil de verre où elle est enfermée avec la forme même de son désir, il faut la déflagration d'une expérience présente où surgit brutalement, massivement, l'expérience ancienne qui était restée comme sans acteurs, sans témoins, sans représentations, sans un mot pour la dire<sup>36</sup>.

La narratrice est dès lors replongée dans l'univers trouble de son passé, aux contours brouillés par les limites de la mémoire, de l'oubli et de l'écriture. La psychanalyste Jacqueline Rousseau-Dujardin<sup>37</sup> élabore au sujet de l'autobiographie la notion de « pluriel intérieur », selon laquelle le passé est un amalgame de fragments de souvenirs (ceux vraiment à soi et ceux racontés à soi par d'autres) ainsi que de jugements ultérieurs sur les événements et les individus impliqués. De là découle la facticité de tout souvenir, même en-dehors et au-delà de la littérature.

Pour atteindre une vérité du souvenir, la narratrice ne peut foncer en ligne droite pour affronter les vagues de la mémoire : happée par le courant, la mer aurait tôt fait de l'engloutir et de noyer ses personnages. Dès lors, sa stratégie sera plus complexe. Elle tentera de tromper la vague

<sup>34</sup> Danielle BAJOMÉE, *ibid.*, p. 164-167.

<sup>35</sup> Boris VIAN, Avant-propos de *L'Écume des jours*, dans *Romans, nouvelles, œuvres diverses*, collection « La Pochotèque », Paris : Le Livre de Poche, 1991, p.59.

<sup>36</sup> Marcelle MARINI, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris : Minuit, coll. « autrement dites », 1977, p. 13.

<sup>37</sup> Jacqueline ROUSSEAU-DUJARDIN, « Roman familial, écrits autobiographiques et insertion dans le temps », dans Jean-François CHIANTARETTO (dir.), *Écriture de soi et psychanalyse*, Paris : Harmattan, 1996.

en avançant de façon oblique : lorsqu'elle prétendra parler de l'amant, elle parlera en vérité de la mère, et lorsqu'elle prétendra parler de la mère, elle parlera en vérité de l'écriture. Cette démarche oblique, ce louvoiement lui permet également d'insérer le temps dans le récit (« le temps manquait autour d'eux » (ACN : 11)) puisque, en intercalant des segments les uns dans les autres, elle impose un délai à la conclusion de chacun d'entre eux. Par exemple, la relation de la traversée du fleuve, amorcée dès le début du récit, ne se termine que trente pages plus loin.

Ce mouvement de ressassement, que nous avons précédemment qualifié de « pendule », s'apparente aussi au ressac, « retour violent des vagues sur elles-mêmes, lorsqu'elles ont frappé un obstacle ; agitation due au déferlement <sup>38</sup> ». Dans l'écriture durassienne, il semble toujours s'agir de la même vague, mais en fait, confrontée à un obstacle, elle se trouve légèrement déplacée de son axe, et une nouvelle parcelle de vérité est mise au jour. La mémoire, insaisissable et ininterrompue comme la vague, est ainsi partiellement déjouée et le vertige de l'écriture, apprivoisé.

## 2. Le boulet de la mémoire dans *L'Ingratitude*

« La mémoire est un piège, l'amnésie, une évasion. <sup>39</sup> ».

Le rapport au temps et à la mémoire des deux protagonistes qui nous occupent dans cette étude suit des mouvements totalement inverses. Dans *L'Ingratitude*, le temps est arrêté, suspendu, mort, tandis que dans *L'Amant* et le cycle indochinois, le temps est accéléré, très vivant : « [e]lle se regarde elle [...] ne se reconnaît pas bien [...] : elle a déjà le visage détruit de toute sa vie. [...] [J]'ai vieilli. [...] En une nuit » (ACN : 88). Dans les deux cas, il s'agit d'une course effrénée contre le temps, mais dans des directions contraires. Si l'enfant durassienne désire devenir femme le plus vite possible pour sortir de l'univers familial étriqué qui lui est dévolu, Yan-Zi cherche à tout prix à redevenir fumée (état de l'âme avant l'incarnation), ou, à la limite, enfant. Ce souhait lui sera accordé à la toute fin du roman, par le biais de la réincarnation, croyance répandue principalement en Asie bouddhiste. *L'Ingratitude* se referme justement sur ces mots : « À travers le brouillard de cette mémoire, me parvient, comme une lamentation enchantée, une dernière voix humaine, le cri d'un nourrisson peut-être : Maman ! » (I : 155). Ces deux tentatives de se dresser contre le temps

<sup>38</sup> Dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1993, p.1956.

<sup>39</sup> Sylvie BERNIER, « Ying Chen : S'exiler de soi », dans *Les héritiers d'Ulysse*, Outremont : Lanctôt, 2002, p. 102.

partagent un même moyen, celui de la pratique d'une sexualité déshonorante dans l'espoir que la mère renonce à posséder le corps de sa fille.

Le choix de cette pratique sera analysé plus en profondeur dans les deux chapitres subséquents, mais ce qui retiendra ici notre attention sera dans un premier temps le respect des aïeux et de leur héritage dans la famille scrutée dans *L'Ingratitude*. Nous examinerons l'étendue et le poids de l'influence du passé familial sur le destin de la jeune fille, et les entraves qu'il représente. Dans un deuxième temps, la mémoire des corps retiendra notre attention en lien avec une réincarnation physique et métaphorique très présente dans l'univers romanesque de Chen.

## 2.1 Respect filial et traditions

À en croire la narratrice de *L'Ingratitude*, tous les murs de Chine seraient transparents, laissant les regards inquisiteurs de la famille, des voisins et des collègues de travail se faufiler derrière tous les paravents pour mieux juger et évaluer le comportement de chacun. L'angoisse est à son comble lorsque l'individu épié est socialement perçu en tant que déviant, comme c'est le cas de Yan-Zi. Non seulement les distinctions spatiales sont elles facilement abolies, mais il faut de plus que les séparations temporelles ne soient pas étanches, laissant traverser le spectre mécontent de quelque aïeul. Les rapports intergénérationnels sont très tendus dans *L'Ingratitude* : la grand-mère paternelle ne supporte pas sa belle-fille, et la jeune protagoniste ne peut communiquer ni avec sa mère ni avec son père. Si les parents de la mère sont absents du récit puisqu'ils ne résident pas dans la maison commune, leur spectre demeure néanmoins dans l'imaginaire de leur enfant, qui à son tour rejette cette ombre sur sa fille :

Si, m'avait dit maman, tu avais vécu les périodes difficiles que tes grands-parents ont connues à la campagne, tu comprendrais que le gaspillage est un crime. Il était d'une grande justesse, n'est-ce pas, d'enseigner aux enfants les peines et les habitudes de leurs parents. C'était un peu de cette façon que les traditions se conservaient d'une génération à l'autre, que les races survivaient aux vicissitudes du temps (*I* : 122).

Suite à cette évocation des grands-parents maternels, la responsabilité de la mère pour le malheur de Yan-Zi se nuance, puisqu'elle-même, piégée, ne fait que reproduire un modèle qui l'a, elle aussi, rendue malheureuse. Il s'agit donc d'un héritage empoisonné, qui ne fonctionne plus à l'époque de

la narratrice. Cette stagnation du savoir et de la curiosité au sein de la famille rend la vie impossible à Yan-Zi.

L'apprentissage se sclérose et la famille devient en quelque sorte éternelle ou immortelle, puisque chacune des générations devra mimer le comportement de celle qui la précède, sans aucune possibilité d'initiative propre, comme une suite ininterrompue de miroirs. En effet, une quelconque innovation personnelle est difficilement justifiable dans ce contexte où tout changement est perçu comme une critique des aînés et de leur expérience de la vie. La famille chez Ying Chen est immobile <sup>40</sup>, en équilibre précaire à travers le temps, tentant désespérément de traverser toutes les époques et les revirements politiques indemne. Yan-Zi est engloutie par cette famille puisqu'elle représente un moment chaotique de son histoire, non-assimilable par la communauté <sup>41</sup>. Silvie Bernier, dans la section de ses *Héritiers d'Ulysse* consacrée à Chen remarque d'ailleurs :

Plutôt qu'une humanité en marche, Ying Chen dépeint une histoire cyclique où se refont les mêmes erreurs et qui génère les mêmes illusions. Une histoire où le présent ressemble étrangement au passé dès qu'on soulève le voile des apparences<sup>42</sup>.

La transmission d'un savoir ancestral, nécessaire pour la survie, est faussée dans *L'Ingratitude* par le ressentiment accumulé par chacune des générations envers la précédente : « Quant à ma grand-mère, elle a payé cher son propre enfant. Les larmes, a-t-elle dit, c'est une source de vie. Elle en a trop versées pour mon père. Il ne lui en reste pas beaucoup dans son réservoir » (*I* : 38). Dans ce cas, il sera exigé des plus jeunes une quantité de malheur suffisante pour ne pas rendre leurs aînés jaloux ou insatisfaits, par comparaison, de la vie qu'ils auront menée : « son mariage [celui de la mère] ayant été arrangé par ses parents, elle n'avait pas été en mesure d'aimer un homme comme je l'avais fait alors et [...] elle tenait à croire que c'était naturel » (*I* : 47). La transmission effectuée se composera d'un heureux mélange de violence, possessivité, mésestime de soi et humiliations en tous genres.

<sup>40</sup> Du nom du quatrième roman de Ying Chen, *Immobile*, paru en 1998 chez Boréal.

<sup>41</sup> La littérature québécoise contemporaine nous offre une autre représentation frappante de cette lourde immobilité familiale avec la pièce de théâtre de Normand Charette *Le Petit Koechel* parue en 2000 chez Léméac. Cette œuvre dévoile une autre famille dysfonctionnelle, composée de quatre sœurs adultes, toutes mères du même enfant. Ici, la mise en scène d'une tragédie familiale est reproduite à l'infini, au point où lorsque l'une des sœurs meurt, elle est remplacée par une actrice pour perpétuer la cérémonie commémorative du suicide/meurtre de l'enfant. Rien ne peut faire dérailler la famille et l'empêcher d'avancer (ou plutôt de tourner en rond).

<sup>42</sup> Silvie BERNIER, *loc. cit.*, p. 101-102.

## 2.2 Mémoire du corps, dédoublement et réincarnation

Si l'enfant de *L'Amant* souhaite avant tout rejoindre les « elles » que sont les femmes qui ont des amants, dans la « même différence » (A : 110), sortir du « je » dont elle cerne mal les contours, Yan-Zi, au contraire, tente de se retrouver seule dans ce « je », constamment envahi par la mère et les spectres. En évacuant son corps dans la mort, elle tente de se libérer de ces autres « je » qui parlent à sa place, et de se retrouver finalement en tête-à-tête avec elle-même : « Quand je ne serais plus rien, je serais moi » (I : 23). Il y a encore une fois glissements identitaires ici, mais dans une optique inverse.

L'univers romanesque de Chen est entièrement traversé par la structure du double, toujours liée au féminin et à la mémoire. Le premier roman *La Mémoire de l'eau*<sup>43</sup> présente la seule occurrence positive d'un couple de doubles : il s'agit de la jeune narratrice et de sa grand-mère Lie-Fei, dont elle poursuit le cheminement vers la libération par son choix de l'exil hors de la Chine. Cette fois, l'héritage a porté fruit, même s'il implique la séparation physique des doubles (à la fois par les frontières géographiques et par le décès figuré de la grand-mère). Dans tous les cas, la dissolution de la famille (représentée par la séparation d'avec une figure maternelle) est nécessaire à l'épanouissement de la jeune protagoniste. Le second roman de Chen, *Les Lettres chinoises*<sup>44</sup>, en forme de récit épistolaire, raconte la lente séparation d'un couple chinois, dont l'homme, Yuan, a choisi l'exil à Montréal et les valeurs occidentales. Un glissement s'opère tout au long du récit, qui transforme en antagonistes les deux membres du couple, auparavant unis dans la ressemblance. D'ailleurs, Yuan reproduira peu à peu cet état originel de similitude dans un nouveau couple qui se dessine avec Da Li, Chinoise également exilée à Montréal. Ainsi, les deux jeunes femmes du récit représentent des alter ego parfaitement inversés, les deux personnages d'une même carte à jouer, l'Orient et l'Occident. Vient ensuite *L'Ingratitude*, où la jeune fille devrait, selon un contrat implicite familial, être le double, voire la copie conforme de sa mère (ou, à la limite, de son père). Puisque Yan-Zi se situe aux antipodes de sa mère, qu'elle brise le contrat interféminin, les deux femmes agissent comme le feu et l'eau (I : 30), et le feu doit se consumer et disparaître devant le triomphe tranquille de l'eau et du maternel. Silvie Bernier note :

Comme l'amnésie, la mort devient une tentative d'échapper à la mémoire, de

<sup>43</sup> Ying CHEN, *La Mémoire de l'eau*, Montréal : Léméac, 1992.

<sup>44</sup> Ying CHEN, *Les Lettres chinoises*, Montréal : Léméac, 1993.

sortir du cycle de la destinée. Volontairement stériles, les narratrices au « ventre creux » de *L'Ingratitude* et d'*Immobile* cherchent, en se privant d'une progéniture, à interrompre le grand récit, à mettre un terme à la douleur séculaire de l'humanité <sup>45</sup>.

Les trois derniers romans de Ying Chen composent en quelque sorte une trilogie chez un nouvel éditeur, Boréal : d'abord *Immobile* en 1998, puis *Le Champ dans la mer* en 2000 et enfin *Querelle d'un squelette avec son double* en 2003. Tous trois donnent la parole à une narratrice fort semblable, traversée, parfois agressée, par une mémoire qui ne lui appartient pas. Happée par ces souvenirs venus d'une autre époque, la narratrice perd pied dans la réalité contemporaine, et demeure suspendue dans une parenthèse du temps. Cette stratégie narrative permet à Chen d'explorer différentes époques de l'histoire chinoise tout en tenant le genre du roman historique à distance. La femme (dé)doublée de ces romans est fragilisée par son autre « je », puisqu'il l'empêche de fonctionner normalement dans la société qui lui est contemporaine, et qu'il la fait basculer dans un univers irréel et fou. Dans *Querelle d'un squelette avec son double*, le sujet est déplacé, puisque les deux femmes impliquées, communiquant par une mémoire unique, résident dans la même ville à la même époque. Leurs situations sociales sont inversées, l'une bourgeoise, en vie bien que toujours assoupie, l'autre boulangère, presque morte sous l'écroulement d'un immeuble lors d'un tremblement de terre. Il s'agit donc d'une seule âme séparée en deux corps, qui cherchent à se réunir pour recomposer leur unité. Cette nostalgie d'une unité originelle évoque le mythe de l'hermaphrodite, être complet et rond, séparé par les Dieux, jaloux de sa perfection ; l'écart principal entre la fiction de Chen et ce mythe est évidemment que l'univers de la romancière semble exclusivement féminin. Dans tous les romans de Ying Chen, la question est donc de savoir (ou non) construire un pont entre les différences, par le biais de la mémoire, pour que les individus puissent se rencontrer et communiquer. Dans *L'Ingratitude* s'impose bien entendu un constat d'échec.

Dans une société qui croit en la réincarnation le souhait de ne pas vouloir naître, tel que proféré à maintes reprises par la narratrice, possède une toute autre portée que pour d'autres religions. Puisque rien n'a de fin réelle, la punition sera éternelle et cyclique, à la fois pour la fille et pour la mère. La croyance en cet au-delà est perpétuée par la grand-mère dans *L'Ingratitude*, qui raconte à sa petite-fille des histoires du Seigneur Nilou. Cette entité régit le cycle des vies et des morts de tous les êtres. Pour la grand-mère, la mort correspond à un voyage qui doit être bien mené

<sup>45</sup> Silvie BERNIER, *loc. cit.*, p. 102.



dans le but d'acquérir un meilleur sort dans la vie prochaine : « [s]ur notre tête décharge ton chagrin. Ainsi, tu auras un voyage facile. Et nous ne serons pas consolés autrement... » (*I* : 8) ou

[...] maman et grand-mère se livrent à une vraie dispute à propos des vêtements que je devrai porter lorsqu'on me jettera dans le feu. Grand-mère insiste pour me vêtir d'un manteau d'hiver de style traditionnel, de sorte que je n'aie pas froid une fois arrivée là-bas et que les esprits des ancêtres me soient bienveillants (*I* : 41).

Dans cette optique, la mort tout comme le voyage demanderaient une préparation particulière et exigerait le respect d'un code très précis. Par l'action du suicide, Yan-Zi enfreint ce code en interférant dans les plans que Seigneur Nilou devait avoir à son sujet ; elle s'expose ainsi à une autre vie difficile pour expier ses fautes et sa « liberté ». Elle seule réussit à interrompre le cycle, à poser un geste volontaire et indépendant.

## Chapitre 2

Séduite et séductrice, l'enfant de *L'Amant*

## Chapitre 2 : Séduite et séductrice, l'enfant de *L'Amant*

La famille de la narratrice de *L'Amant* fonctionne sans père, celui-ci étant décédé lorsque l'enfant était très jeune. Sa famille évolue sous le seul œil de la mère, celle qui s'entête à perpétuer le savoir (elle est institutrice) et la tradition de la culture française, malgré l'incongruité de cette dernière dans le contexte social des colonies. Mais en réalité, le pouvoir est inégalement partagé dans cette famille entre la mère et le frère aîné, personnage brutal et égoïste, diabolisé par la narratrice. Les personnages des deux frères se construisent sur des modèles antagonistes : diamétralement opposés, ils créent un équilibre précaire autour du couple orageux mère/fille. Alors que le frère aîné est présenté comme un menteur, un buveur, un voleur, un assassin et un proxénète, le petit frère Paulo est imberbe, introverti, silencieux, tendre, sensible, faible physiquement et psychiquement. Dans leur présentation, les frères revêtent respectivement les rôles très stéréotypés du masculin viril et belliqueux dans le cas du frère aîné, et celui du féminin tendre et subtil dans le cas de Paulo. La jeune fille combine quant à elle les attitudes des deux frères ; en elle vivent toutes leurs contradictions, ce qui crée un personnage complexe et ambigu, à la fois soumis et dominateur, séduit et séducteur, attiré simultanément par le dedans (inceste) et par le dehors (métissage). L'enfant voyage aisément dans tout le spectre du pouvoir à l'aide de ses habiletés de séduction. Plutôt masculine dans les attitudes qu'elle adopte (sa tenue d'homme) et les personnages qu'elle s'invente (elle s' imagine chassant la panthère dans la jungle), l'enfant engendre une confusion des sexes ou plutôt du *gender* là où elle s'aventure. Son attitude envers l'amant chinois déjoue la féminité admise par la société dans laquelle elle évolue en regard d'une attitude amoureuse et sexuelle (elle rêve d'une multiplicité de partenaires, de ne pas ressentir d'attachement, d'offrir Hélène Lagonelle à l'amant chinois, etc.).

Dans ce chapitre nous nous attacherons tout d'abord à cerner et à définir la notion d'inceste dans le contexte de l'univers indochinois durassien, ses nombreux pôles (la mère, le frère, l'amant chinois et Hélène Lagonelle) et sa qualité fondatrice à la fois de la famille et du désir amoureux. Cette réflexion sur le semblable nous amènera à nous questionner sur le rapport mère/enfant et principalement mère/fille à l'œuvre dans *L'Amant*. Pour cette étude, l'ouvrage de Caroline Éliacheff et Nathalie Heinich *Mères-filles, une relation à trois*<sup>46</sup> sera précieux en ce qu'il s'attache à explorer

<sup>46</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, Paris : Albin Michel, 2002.

et classifier les types de relations liant des mères et des filles tels qu'illustrés dans des œuvres de fiction, littéraires ou cinématographiques. Le troisième aspect de *L'Amant* qui retiendra notre attention ici sera l'omniprésence des figures de la prostitution dans le cycle indochinois, sous de multiples masques, portés tour à tour par différents personnages importants dans l'intrigue. Le corps de l'enfant, marqué et vieilli par la prostitution, se dresse dans la famille. Il la fait éclater et provoque la chute de la mère dans la maladie et la folie.

## 1. Désir et proximité : la passion de l'inceste

L'inceste est, de toute évidence, l'un des principaux moteurs du désir durassien, leitmotiv et principe structurant de la majorité des textes (l'inceste entre un frère et une sœur est évoqué dans *Agatha*, *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*, *L'Éden Cinéma*, *La Pluie d'été*, *Un barrage contre le Pacifique*, ainsi que dans plusieurs autres œuvres). Le psychanalyste Paul-Claude Racamier, dans son ouvrage *L'inceste et l'incestuel*, distingue entre ce qui relève du complexe d'Œdipe, de l'inceste et de ce qu'il nomme l'incestuel :

- ce qui ressort du fantasme, qui est refoulé, inconscient ou bien mythique, et donc foncièrement œdipien ;
- ce qui ressort du fait physique sexuel, qui constitue l'inceste proprement dit, qui est plus ou moins caché, plus ou moins consenti, et plus ou moins "métabolisé" ;
- et ce qui, dans l'entre-deux - mais un entre-deux qui n'est pas véritablement intermédiaire - relève du fantasme-non-fantasme et de l'équivalent d'inceste : ici commence donc l'incestuel <sup>47</sup>.

Ainsi entendu, le qualificatif "incestuel" s'emploierait au sujet de « *ce qui, dans la vie psychique individuelle et familiale, porte l'empreinte de l'inceste [...], sans qu'en soient nécessairement accomplies les formes génitales* <sup>48</sup> ». Racamier poursuit sa discussion de l'incestuel qu'il perçoit en tant que « climat » familial, qui s'exprime fréquemment par un brouillage des fonctions symboliques dans la famille <sup>49</sup> : il devient difficile de déterminer qui est la mère ou la fille, qui est le frère ou le fils, comme on l'observe dans la famille de la narratrice de *L'Amant*. Plus simplement encore, Racamier affirme que « *l'incestuel, c'est l'inceste moral* <sup>50</sup> ». Cette notion d'incestuel est

<sup>47</sup> Paul-Claude RACAMIER, *L'Inceste et l'incestuel*, Paris : les Éditions du Collège, 1995, p. 15.

<sup>48</sup> Paul-Claude RACAMIER, *ibid*, p. 15.

<sup>49</sup> Paul-Claude RACAMIER, *ibid*, p. 13.

<sup>50</sup> Paul-Claude RACAMIER, *ibid*, p. 72.

fort utile à la compréhension de l'univers indochinois durassien, où il n'est plus nécessaire que les participants au jeu de l'inceste appartiennent réellement à une même famille, et où l'inceste se rattache également à une homosexualité latente et à un désir pour le corps féminin.

Le livre naît de la rencontre entre deux histoires : celle de la famille, et celle de l'éveil à la sexualité. La structure même de *L'Amant* est en cela incestueuse, et participe déjà du mélange des corps et des identités sur un axe du désir mère/fille, puisque tous les personnages avec qui l'enfant s'engage en des jeux amoureux se lient de façon fantasmatique avec la mère. Une grande partie du scandale qui entoure la parution de ce livre peut s'expliquer par ce rapprochement constant établi entre enfance et sexualité, souligné par les expressions utilisées par la narratrice pour désigner le personnage principal, du point de vue de la société coloniale : « l'enfant », « l'enfant de quinze ans et demi », « l'enfant prostituée », « l'enfant blanche », « l'enfant du bac ». L'utilisation de ces périphrases, tout en évitant l'usage du nom propre, renforce l'incongruité de la position de la jeune fille en tant que sujet sexuel, et la positionne toujours par rapport à quelqu'un d'autre, en opposition à un adulte (la mère, l'amant). Néanmoins, les adultes de *L'Amant* se sentent démunis devant leur rôle social, et sont incapables de le remplir, impuissants face à la séduction de l'enfant. Ce choix linguistique de l'auteure crée une ambiance de perversité, accentuée dans *L'Amant de la Chine du Nord* par la réalisation physique des désirs incestueux. Dans cette optique, il serait possible de retrouver cette structure de l'incestuel et la pratique d'une sexualité transgressive dans l'acte d'écriture même, qui met en contact la famille, la sexualité et la mémoire. Le jeu de Duras sur la véracité autobiographique de l'œuvre ajoute à ce climat incestuel, dans l'implication de l'auteure avec son enfant-texte ainsi que dans la perversité projetée vers un lecteur-voyeur, qui participe par sa présence à l'actualisation de l'acte sexuel.

Afin de compléter cette définition de l'incestuel, pour qu'elle puisse convenir au cycle indochinois durassien, nous examinerons ici successivement l'inceste Paulo/enfant, mère/enfant, mère/frère aîné, enfant/amant chinois et enfin enfant/Hélène Lagonelle. L'univers fictionnel de Marguerite Duras est tout entier traversé par des représentations du désir incestueux, d'une façon dénotative (œuvres citées plus haut) ou connotative, par la mise en intrigue d'un amour extrême et impossible. Toujours Duras donne sa faveur aux amours suspendues, perdues par la condamnation publique (liaisons interraciales dans *Hiroshima mon amour* et le cycle indochinois, adultères dans presque toutes les œuvres) dont la manifestation la plus extrême se retrouve sans aucun doute dans

la pratique de l'inceste. Transgressifs et tragiques, les personnages s'élancent tels des funambules, en équilibre au-dessus du vide. Ils risquent le discrédit et la mort, mais vivent leur passion jusqu'au bout.

### 1.1 Inceste entre l'enfant et le frère cadet

Le frère cadet est un personnage construit de façon très attachante dans le cycle indochinois. Il permet à sa sœur de déployer l'éventail de son affection maternelle et de son pouvoir séducteur de façon très précoce et passionnée. Nommé Paulo dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, il est décrit comme un être à protéger et à aimer, persécuté par le frère aîné et oublié par la mère, un peu lent, toujours dans l'à-côté du monde. Sa différence et sa mise en marge (de la famille et de la société) alimentent le désir amoureux et maternel de l'enfant pour lui. Elle sent que Paulo a besoin d'elle et lui est attaché, ce qui tente de compenser, tant bien que mal, la carence affective de la mère vis-à-vis de ses deux enfants les plus jeunes. La jeune fille recherchera dans toutes ses relations et liaisons l'aliment du désir qu'est cette faiblesse fondamentale du petit frère, comme nous le verrons plus avant dans ce chapitre.

Le petit frère est omniprésent dans *L'Amant*, et la plupart du temps assimilé textuellement à l'acte sexuel avec le Chinois :

Celle d'un jeune chasseur [l'ombre du frère cadet] aussi devait passer par la chambre mais pour celle-là, oui, je le savais, quelquefois il était présent dans la jouissance et je le lui disais, à l'amant de Cholen, je lui parlais de son corps et de son sexe aussi, de son ineffable douceur, de son courage (A : 122).

Le personnage du petit frère complète parfaitement l'enfant, en lui permettant de jouer plusieurs rôles à la fois. En effet, la narratrice se perçoit tout à la fois mère et amante du petit frère. Elle sent le besoin de le protéger de l'aîné violent et abusif, mais aussi de cette vie qui a symboliquement tué leur mère. Le sentiment de maternité qu'éprouve l'enfant infantilise Paulo qui devient « le petit frère » alors même qu'il est en réalité plus âgé qu'elle, et elle vit sa mort comme elle vivrait celle de son enfant. Le récit de la mort de Paulo est effectivement associé à celui de l'accouchement par la narratrice d'un enfant mort, paradoxalement immortel : « [l]e scandale était à l'échelle de Dieu. Mon petit frère était immortel et on ne l'avait pas vu » (A : 127). À la réception du télégramme

annonçant la mort de Paulo avalé par la Chine, une douleur immense submerge la narratrice : « [...] je n'ai plus existé sauf la douleur, laquelle, je ne savais pas laquelle, si c'était celle d'avoir perdu un enfant quelques mois plus tôt qui revenait ou si c'était une nouvelle douleur » (A : 127). La passion pour le frère cadet représente l'amour idéal et parfait pour l'enfant du cycle indochinois, l'atteinte de l'image pure qui manquerait dans *L'Amant*. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la faille de l'image est comblée, puisque le désir incestueux pour le petit frère est consommé :

Paulo était venu dans la salle de bains par la petite porte du côté du fleuve. Ils s'étaient embrassés beaucoup. Et puis elle s'était mise nue et puis elle s'était étendue à côté de lui et elle lui avait montré qu'il fallait qu'il vienne sur son corps à elle. Il avait fait ce qu'elle avait dit. Elle l'avait embrassé encore et elle l'avait aidé (ACN : 209).

Dans cette nouvelle intrigue de 1991, l'amant chinois devient ainsi un tremplin pour se rendre au petit frère, le rejoindre dans sa simplicité et l'ouvrir au bonheur. Dans l'univers durassien, la jouissance est un cadeau, que les personnages s'offrent l'un après l'autre, hors de la loi.

## 1.2 Inceste entre la mère et l'enfant

Comme nous l'avons affirmé précédemment, l'histoire d'amour entre la mère et la jeune fille se place au centre de l'intrigue de *L'Amant*. Entre *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* les éléments se déplacent, bien sûr, et ce qui semble s'être principalement accentué dans le second récit est la consommation des désirs. En effet, les désirs passionnels de l'enfant sont tous soulignés clairement et, dans la plupart des cas, actualisés : relation sexuelle avec le frère cadet, baisers langoureux avec Hélène Lagonelle, tentatives répétées de faire l'amour avec Thanh, prise en charge beaucoup plus concrète de la relation amoureuse avec l'amant chinois, et enfin, proximité corporelle intensifiée avec la mère. Des épisodes tels que : « [l']enfant se couche sur le corps de la mère et l'embrasse en pleurant. Ferme sa bouche avec sa main pour qu'elle ne parle plus de cet amour » (ACN : 26) suggèrent une union amoureuse entre les deux femmes, symbolisées par cette rencontre corporelle. Dans l'univers romanesque durassien, les dialogues sont piégés et les mots trahissent la vérité de l'émotion. Alors l'amour traverse les corps, sans tenir compte de restrictions morales d'aucune sorte.

L'enfant prostituée aime la douleur de sa mère qui la fait grandiose, la pureté de son

désespoir, sa capacité inégalée pour le malheur. La mère rejoint le frère cadet dans la faiblesse, la peur, la fragilité, ce qui la rend si chère aux yeux de la jeune fille. Lors de la première relation sexuelle avec l'amant chinois, la mère fait irruption dans la narration, précisément là où l'on ne l'attendait pas, soit dans la garçonnière de Cholen où le couple se rejoint pour s'aimer : « [l']image de la femme aux bas reprisés a traversé la chambre » (A : 50). Impossibilité donc d'une solitude dans le couple de la jeune fille et du Chinois, puisque la famille de celle-ci intervient toujours symboliquement ou physiquement pour faire éclater l'étanchéité du couple et l'empêcher d'être. « Il n'est pas, autrement dit, de désir sans obstacle au désir <sup>51</sup> ».

Ainsi, loin d'interrompre l'acte sexuel qui s'apprête à se concrétiser, l'image de la mère le permet et insiste sur l'impératif de la défloration et de la jouissance, pour conjurer le malheur de la famille et séparer les corps fusionnés de la mère et de la fille. Livrée aux hommes et au désir, l'enfant se libère du destin obstrué de la mère et du désespoir de la vie coloniale. Bien évidemment, cette victoire de l'enfant sur le destin ne peut se concevoir qu'après la conclusion d'un duel entre mère et enfant, entre passé et avenir. Si la jeune fille tourbillonne dans le mouvement perpétuel de la lutte, la mère réside dans l'immobilité du désespoir, où elle côtoie Paulo, Hélène Lagonelle et l'amant chinois, tous dans l'immobilité d'un destin figé. Ainsi, l'enfant est systématiquement attirée par ceux qui sont voués, presque par nature, à une fin tragique. L'enfant elle-même se situe dans un entre-deux jusqu'à ce qu'elle se lance dans la « prostitution ». Coincée entre deux âges, entre les deux frères, toujours l'enfant embrasse tous les possibles d'un seul coup, et choisit de ne pas choisir, d'être tout à la fois.

### 1.3 Inceste entre la mère et le frère aîné

*L'Amant*, nous l'avons vu, est aussi l'histoire d'un amour maternel inégalement partagé entre les enfants, en la faveur du fils aîné. « Il en a été de cette maternité comme d'un délit. Elle la tenait cachée. Devait la croire inintelligible, incommunicable à quiconque ne connaissait pas son fils comme elle le connaissait par-devant Dieu et seulement devant Lui » (A : 97). Toujours, un parallèle s'établit entre ces deux maternités opposées, celle de la mère avec le fils aîné et celle de la mère avec

<sup>51</sup> Nathalie, HEINICH, *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris : Gallimard, 1996, p.195.



la fille. « Je crois que du seul enfant aîné ma mère disait : mon enfant. Elle l'appelait quelquefois de cette façon. Des deux autres elle disait : les plus jeunes » (A : 75). Cet amour inconditionnel de la mère pour le fils aîné est fondamental à l'œuvre, puisque c'est à cause de celui-ci que le matricide devra avoir lieu pour venger les enfants plus jeunes délaissés et leur permettre de vivre. Cet amour gigantesque sépare les deux femmes en deux camps adverses, regroupés autour de chacun des fils.

Dans cette famille entièrement concentrée sur elle-même, la mère est la seule à réellement embrasser le dehors en choisissant contre toute attente le fils aîné en tant qu'objet de son affection. Ce dernier demeure le seul personnage à évoluer dans le registre lexical de la force, le seul à ne pas se rapporter symboliquement au personnage du frère cadet ou de la mère. Ainsi, si l'inceste entre mère et fils est évoqué, il s'agirait paradoxalement d'un amour exogène, parce que stimulé par la différence plutôt que par la similitude. Par cette force brutale, le fils aîné rejoint les agents cadastraux qui ont escroqué la mère en lui vendant des terres agricoles inutilisables. Le comportement maternel et amoureux de la mère pourrait donc se qualifier de masochiste, puisqu'elle est attirée par ceux qui lui font du mal et détruisent sa vie (le cadastre et son fils la ruinent, la volent, lui mentent, la menacent et initient sa chute sociale et psychique).

#### **1.4 Inceste entre l'enfant et l'amant chinois**

Si le métissage et l'inceste (autour de la mère et du frère) s'excluent en théorie en tant que parfaits antagonistes, puisque le premier entreprend le mélange et l'incorporation d'éléments hétérogènes et exogènes, et que le second suppose une homogénéité extrême (jusque dans un fantasme de pureté), tous deux constituent pourtant les puissances dynamiques dans l'œuvre durassien. Nous rejoignons dans cette assertion Catherine Bouthors-Paillart qui, dans son ouvrage *Duras la métisse*<sup>52</sup>, affirme que l'amant chinois doit se couler dans la peau du petit frère pour que l'enfant puisse le désirer et l'aimer. Bouthors-Paillart rattache l'inceste à la xénophobie et au colonialisme, véritable peur du dehors et de la différence comme l'illustrent si justement les personnages du récit *Le Vice-consul*. Cette œuvre de 1966 évoque déjà plusieurs personnages présents dans *L'Amant* (Anne-Marie Stretter, la mendicante) ; le narrateur y dresse le portrait de la haute société coloniale indochinoise, aseptisée et évoluant dans un univers étanche et blanc. Peu à

<sup>52</sup> Catherine BOUTHORS-PAILLART, *Duras la métisse : métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève : Droz, 2002.

peu, le milieu des ambassades procède à l'exclusion sociale du Vice-consul trop compromis par son rapport violent à la lèpre et donc à la communauté indigène. L'enfant de *L'Amant* signifie et signe son exclusion de la société coloniale, elle aussi, en rejetant la mère (le blanc) pour embrasser l'amant (le jaune). « Il se découvre avoir avec elle cette parenté-là. Il dit que toutes ces années passées ici, à cette intolérable latitude, ont fait qu'elle est devenue une jeune fille de ce pays de l'Indochine » (A : 120), jusque dans son apparence physique et sa peau de pluie. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, le jeu stylistique de l'inversion chromatique et du renversement identitaire se fait encore plus limpide, le Chinois se présentant : « [m]oi, je reviens de Paris. J'ai fait mes études en France pendant trois ans » (ACN : 38) et l'enfant blanche répliquant : « [j]e suis née en Indochine. Mes frères aussi. Tous on est nés ici » (ACN : 38). De plus, les qualificatifs utilisés par la narratrice pour décrire son amant relèvent presque tous du registre traditionnel du féminin : « [l]a peau est d'une somptueuse douceur. Le corps. Le corps est maigre, sans force, sans muscles, il pourrait avoir été malade, être en convalescence, il est imberbe, sans virilité autre que celle du sexe, il est très faible, il paraît être à la merci d'une insulte, souffrant » (A : 49).

Si le Chinois se métamorphose en Paulo le petit frère (« je reconnais la peur de mon amant, c'est celle de mon petit frère » (A : 66)), puis en la mère (« Il me douche, il me lave, il me rince, il adore, il me farde et il m'habille, il m'adore. Je suis la préférée de sa vie » (A : 79)), la jeune fille se métamorphose quand à elle, nous l'avons vu, en Chinoise, puis en enfant du Chinois. Un leitmotiv s'instaure dans le texte, avec un rythme incantatoire soutenu par la répétition de l'expression « son enfant » : « Ainsi j'étais devenue son enfant. [...] J'étais devenue son enfant. C'était avec son enfant qu'il faisait l'amour chaque soir » (A : 122) ou « Il la prend comme il prendrait son enfant. Il prendrait son enfant de même. Il joue avec le corps de son enfant » (A : 123).

Pour que le désir passe dans le couple, l'enfant doit donc inventer une ressemblance physique entre eux deux et créer un climat incestuel : soit elle-même deviendra Chinoise, ou soit le Chinois doucement se transformera en son frère. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, ce sera au tour de Thanh de s'inventer une parenté avec l'enfant, et, une fois encore, le désir circulera :

- Viens Thanh.
- Non
- On veut ça depuis toujours toi et moi... viens ... tu ne dois plus avoir peur ... Viens avec moi, Thanh.
- Non. Je ne peux pas. Tu es ma sœur.
- Il vient. Ils s'embrassent, se respirent. Pleurent. S'endorment sans s'être

pris. (ACN : 182).

### 1.5 Inceste entre l'enfant et Hélène Lagonelle

« À l'origine d'un désir il y a toujours, disons-nous, le spectacle d'un autre désir, réel ou illusoire <sup>53</sup> ».

Une dernière manifestation de l'incestuel dans *L'Amant* prend la forme d'une liaison nimbée d'érotisme et de désir, entre l'enfant et Hélène, son amie du lycée, voisine de dortoir et confidente de ses aventures sexuelles : « [j]e voudrais manger les seins d'Hélène Lagonelle comme lui mange les seins de moi dans la chambre de la ville chinoise où je vais chaque soir approfondir la connaissance de Dieu » (A : 91). Hélène, comme Paulo et la mère, est assimilée à l'acte sexuel avec l'amant chinois, à la fois par le désir que l'enfant lui porte, et par le désir voyeuriste de l'enfant à propos d'une relation sexuelle entre Hélène et l'amant chinois. Ici encore, le corps de l'amant chinois sert de pont pour joindre les corps des deux jeunes filles. Notons que cette structure triangulaire demeure le modèle par excellence des relations amoureuses dans l'œuvre durassien, généralement sous les traits de l'adultère, surtout lorsqu'il est souligné par le regard de l'un des personnages impliqués, comme dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* ou *Détruire, dit-elle*. Cette triangulation du désir implique un rapprochement intime entre les deux amantes, pôles de cette passion, dans un désir lesbien resté en suspens. René Girard, qui a développé la notion de triangulation du désir, remarque même qu'une certaine homosexualité « peut se définir comme un glissement vers le médiateur d'une valeur érotique qui reste encore attachée à l'objet dans le donjuanisme « normal » <sup>54</sup> ».

Plus précisément, Girard formule la constitution primaire du désir : entre le sujet et l'objet du désir s'interpose le médiateur, que le sujet pose en modèle et tente d'imiter. En appliquant cette notion à *L'Amant*, il serait possible de constater l'articulation de cette structure entre l'enfant prostituée, l'amant chinois et la médiatrice de la fascination, Anne-Marie Stretter, ce qui expliquerait la forte présence de ce personnage dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. La jeune fille se définit par rapport à son aînée et aux transgressions sexuelles de celle-ci, réelles ou imaginées.

<sup>53</sup> René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Grasset, 1961, p. 124.

<sup>54</sup> René GIRARD, *ibid*, p. 61.

Hélène Lagonelle serait également susceptible de faire figure de médiatrice, puisque d'imaginer celle-ci avec son amant ravive le désir de la narratrice pour l'homme chinois. « Le prestige du médiateur se communique à l'objet désiré et confère à ce dernier une valeur illusoire. Le désir triangulaire est le désir qui transfigure son objet<sup>55</sup> ». Dans cette optique, le désir le plus profond de la narratrice est orienté vers Anne-Marie Stretter et/ou Hélène Lagonelle plutôt que vers l'amant, qui devient un simple ersatz, comme c'est le cas, nous le verrons, de Yan-Zi dans *L'Ingratitude*, qui désirant sa mère se tourne vers un objet-substitut : Bi. « L'objet n'est qu'un moyen d'atteindre le médiateur. C'est l'être de ce médiateur que vise le désir<sup>56</sup> ».

Ce qui justifie l'étiquette « inceste » apposée sur la relation entre l'enfant et Hélène Lagonelle est cette mise en ressemblance constante opérée par la narratrice entre Hélène et le petit frère. Cette dernière se trouve en quelque sorte amalgamée à la famille comme le sera Thanh, enfant indigène recueilli par la mère. « Je suis exténuée par la beauté du corps d'Hélène Lagonelle allongée contre le mien. [...] Même le corps de petit coolie de mon petit frère disparaît face à cette splendeur » (A : 89). Comme Paulo, Hélène se dévoile séduisante dans sa faiblesse et sa lenteur, son manque d'intelligence sociale qui la rend pure aux yeux de l'enfant. Dans son corps même, Hélène est vouée à la douleur et à l'ignorance (de la jouissance), tel le petit frère, ainsi qu'à une mort martyre.

« [C]elle nommée ici et dans les autres livres de son nom véritable, celle d'une miraculeuse beauté qu'elle, elle veut laide, oui, celle de ce nom de ciel, Hélène Lagonelle dite de Dalat. Cet autre amour d'elle, l'enfant, jamais oublié » (ACN : 53). L'enfant tente de la protéger, de la sauver par une offrande d'amour et de jouissance, qui placerait Hélène à l'abri de sa mère qui pense à sa place et du sort envisagé pour elle par le lycée, tel que fantasmé par Hélène, qui consiste en un travail de secours aux lépreux. Dans *L'Amant*, la pratique d'une sexualité transgressive fabrique seule un rempart contre les horreurs et la décadence de la société coloniale. Le personnage d'Alice, jeune prostituée métisse qui apprécie son mode de vie, apparaît dans *L'Amant de la Chine du Nord* comme la plus transgressive, puisqu'elle résume à elle seule les peurs de la société coloniale liées à la contamination raciale par le métissage, les maladies, et la dépravation des femmes et des filles. Elle est rejointe en ce lieu par l'enfant prostituée et par Anne-Marie Stretter, ce qui donne à leurs gestes une portée politique anticolonialiste. L'enfant se venge dans son propre corps de la société

<sup>55</sup> René Girard, *ibid*, p. 31.

<sup>56</sup> René Girard, *ibid*, p. 69.

coloniale qui a tué sa mère par l'escroquerie des terres incultivables. C'est pourquoi la mère est forcée d'accepter et même, parfois, d'approuver la « prostitution » de sa fille et sa défiance de l'ordre, puisqu'elle y entrevoit une forme de libération.

Nous pouvons donc observer que l'incestuel résume les rapports au monde de l'enfant, que cela soit avec les différents membres de sa famille réelle ou avec toute autre personne de son entourage. La jeune fille trouve une façon d'assimiler l'étrangeté du dehors : elle l'absorbe dans le triangle de la famille (mère, père (ici remplacé par le frère aîné) et enfant (ici subdivisé par l'association jeune fille/Paulo)), comme le fera à son tour Yan-Zi dans *L'Ingratitude*. Les questions de parenté ou de sexe sont dépassées dans le désir incestueux mis en œuvre dans *L'Amant*, et toutes les relations amoureuses de l'enfant se réfèrent implicitement à un imaginaire lesbien, puisque tous les personnages impliqués dans ces relations (Paulo, la mère, l'amant chinois et Hélène Lagonelle) relèvent du *gender* féminin, et se rapportent de façon fantasmatique à la mère.

L'inceste actualisé entre l'enfant et les divers personnages représentant la famille à ses yeux se double d'un inceste structurel entre la narratrice âgée et son écriture de la famille par la voie/voix de la mémoire. Si l'intrigue se confine dans un huis-clos familial, le texte se confine dans le huis-clos de la mémoire de la narratrice, seule autorité sur l'histoire. Cette autorité se trouve d'ailleurs renforcée par la solitude de la narratrice devant l'histoire, devant l'image absolue, puisqu'elle indique que tous les individus théoriquement à l'origine du roman sont décédés. Elle seule peut témoigner de l'histoire, de l'inceste. Dans cette optique, le choix initial de l'abandon de la mère pour embrasser la sexualité et l'écriture s'annule en quelque sorte, puisque la jeune fille, dans son devenir-écrivaine, renforce ses liens avec la mère et la famille, et redonne vie à l'inceste. Le matricide initial du roman est ainsi renversé, et la narratrice donne symboliquement naissance à sa mère.

## 2. Être mère

Marguerite Duras opère dans *L'Amant* un renversement de la hiérarchie traditionnelle entre enfants et adultes, ces derniers étant sommés d'apprendre de leur progéniture de précieuses leçons, aussi essentielles que comment vivre en société, comment aimer et comment travailler. Ici, les enfants savent et les adultes ignorent. Le personnage troublant de la mère se trouve complètement

démuni devant ses enfants. Souvent, elle plonge dans le vide et souffre d'absences à elle-même, durant lesquelles elle perd la mémoire de ses actes et de ses paroles, et où, tout à fait vulnérable, elle dépend de sa fille pour combler les lacunes et reconstruire la réalité.

Quand ma mère retrouve l'air, qu'elle sort du désespoir, elle découvre le chapeau d'homme et les lamés or. Elle me demande ce que c'est. [...] Elle ne demande pas si c'est elle qui les a achetés, elle sait que c'est elle. Elle sait qu'elle en est capable, que certaines fois, ces fois-là que je disais, on lui soutire tout ce qu'on veut, qu'elle ne peut rien contre nous (A : 32).

Cette infantilisme de la mère pousse ses trois enfants dans des chemins différents : le fils aîné profite de cette faiblesse pour l'arnaquer, le fils cadet se réfugie dans un univers de rêve et arrête de vieillir, et la fille prend la famille en charge en accélérant son propre vieillissement.

Caroline Éliacheff et Nathalie Heinich, dans leur ouvrage *Mères-filles, une relation à trois*, qui étudie les différentes places symboliques que peuvent occuper les mères et leurs filles, classent la situation familiale de *L'Amant* dans la catégorie des « Mères inférieures », situation qu'elles qualifient de « forcément atypiques, littéralement extraordinaires »<sup>57</sup>. Les caractéristiques des relations impliquant une « mère inférieure » se vérifient toutes dans le roman de Duras : la fille a honte de sa mère, elle cherche à se dissocier d'elle et à s'en différencier de façon visible, voyante, empêchant ainsi toute identification humiliante avec la mère :

[...] elle nous fait honte, elle me fait honte dans la rue devant le lycée, quand elle arrive dans sa B.12 devant le lycée tout le monde regarde, elle, elle s'aperçoit de rien, jamais, elle est à enfermer, à battre, à tuer. Elle me regarde, elle dit : peut-être que toi tu vas t'en tirer (A : 32).

Mère et fille demeurent néanmoins liées par ce regard porté sur elles qui les marginalise : toutes deux représentent la déchéance aux yeux de la société coloniale, la mère par son extrême dénuement et sa folie, la fille par son comportement impudique scandaleux.

Suite aux défaillances de la mère, les enfants doivent trouver un moyen de survivre sans compter sur elle ; si le fils aîné et la fille, par des moyens opposés y parviennent, Paulo, trop fragile, n'y arrive pas, et il mourra quelques années plus tard, toujours aux colonies, alors que tous les autres membres de la famille réussissent à s'en échapper. La mère se tient dans un équilibre précaire au-dessus du gouffre de la maltraitance :

[...] je retrouve un certain état dans lequel ma mère tombait parfois et dont

<sup>57</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *ibid*, p.174.

déjà, à l'âge que nous avons sur la photo, nous connaissions les signes avant-coureurs, cette façon justement, qu'elle avait, tout à coup, de ne plus pouvoir nous laver, de ne plus nous habiller, et parfois même de ne plus nous nourrir. Ce grand découragement à vivre, ma mère le traversait chaque jour (A : 22).

Puisque la mère se révèle incapable de prendre sa place de femme sexuée, la fille doit combler le rôle vacant du mieux qu'elle le peut. Elle parade alors en parodie de femme adulte, jouet des regards et en attente d'un homme capable de la rassurer dans ce rôle de femme sexuée. Dans *L'Amant*, la supériorité de la fille passe par la prostitution; cette infériorisation sociale (elle tombe en disgrâce dans la société coloniale) lui confère pourtant une supériorité familiale, puisqu'elle devient en quelque sorte la mère de sa mère et qu'elle supporte financièrement la famille. « L'image de la femme aux bas reprisés a traversé la chambre. Elle apparaît enfin comme l'enfant » (A : 50). La mère est de surcroît inférieure à ses enfants parce qu'il est entendu qu'elle seule ne connaîtra jamais la jouissance physique. « Ils [les enfants] ne parleront jamais de la mère ensemble, de cette connaissance qu'ils ont et qui les sépare d'elle, de cette connaissance décisive, dernière, celle de l'enfance de la mère. La mère n'a pas connu la jouissance » (A : 50).

La mère de *L'Amant* rejoint également une autre catégorie de l'ouvrage de Éliacheff et Heinich, soit celle des « Mères défaillantes », puisqu'elle « est incapable d'offrir à ses proches - et notamment à ceux qui dépendent étroitement d'elle - des réactions suffisamment prévisibles pour faire fonction de référence, de repère, d'appui »<sup>58</sup>. Ces mères auront tendance à devenir en quelque sorte filles de leur fille, repoussant ainsi le couperet de la séparation, mais ce faisant, elles se rapprochent du spectre de la folie, qui hante l'œuvre durassien, toujours en lien avec l'amour, le féminin et l'inceste. Dans *L'Amant*, la fille demeure le seul témoin de la chute dans la folie de la mère :

J'ai regardé ma mère. Je l'ai mal reconnue. Et puis, dans une sorte d'effacement soudain, de chute, brutalement je ne l'ai plus reconnue du tout. Il y a eu tout à coup, là, près de moi, une personne assise à la place de ma mère, elle n'était pas ma mère, elle avait son aspect, mais jamais elle n'avait été ma mère. [...] Dô paraissait ne s'être aperçue de rien. [...] Rien ne se proposait plus pour habiter l'image. Je suis devenue folle en pleine raison. (A : 105-106)

Suite à la non-reconnaissance de sa mère, une substitution d'identité survient, et la fille est happée par le gouffre ouvert par sa mère. Le jugement qui s'impose en regard de l'état de la mère est si

<sup>58</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *ibid*, p. 212.

terrifiant que la jeune fille ne peut parvenir à le rendre, alors elle se l'approprie pour le neutraliser : « je suis devenue folle ». Ici, encore une fois, le « je » et le « elle » se superposent et une mobilité identitaire entre en action, qui permet aux deux femmes de voyager entre leurs identités respectives, tel qu'étudié au chapitre précédent.

La dernière catégorisation de *Mères-filles, une relation à trois* qui s'applique à la mère de *L'Amant*, « Mères maquereilles » est sans doute la plus effrayante et la plus refoulée dans la conscience et la pensée sociale. Cette situation familiale se dresse lorsque « le destin envisagé par la mère pour sa fille est celui de prostituée ou, au mieux, de femme entretenue <sup>59</sup> ». Par toutes les insultes qu'elle crie constamment à sa fille, la mère prépare ce qui arrive : l'amant, le déshonneur. Elle amène sa fille dans les bras de l'homme par son propre désintéressement au sujet de son enfant et par la faute de toutes ses prédictions. « Aujourd'hui je lui [à l'amant chinois] dis que c'est un bien-être que cette tristesse, celui d'être enfin tombée dans un malheur que ma mère m'annonce depuis toujours quand elle hurle dans le désert de sa vie » (A : 57).

La mère ne parvient tout simplement pas à énoncer un interdit sexuel à sa fille ; elle doit se soumettre et tout permettre : « c'est une enfant qui a toujours été libre, sans ça elle se sauverait, moi-même sa mère je ne peux rien contre ça, si je veux la garder je dois la laisser libre » (A : 88). Cette impuissance de la mère met en relief l'indépendance de sa fille, sa précocité et sa maturité. C'est à ce niveau que s'opère le matricide symbolique dans *L'Amant* : puisque la mère est déchue de son rôle, un renversement des positions s'établit, plaçant la jeune fille dans le rôle maternel demeuré vacant. La mère, dépossédée de sa maternité après l'avoir été de toutes ses propriétés (par les agents cadastraux et le fils aîné), ne saurait être confortable dans la position symbolique restante, celle de la fille, et ce sentiment d'échec la fait glisser dans la folie.

D'autres figures de la maternité sont évoquées dans *L'Amant*, telles que celles de la mendicante, d'Anne-Marie Stretter, de la narratrice avec son propre fils (seulement esquissée), et celle de la mère d'Hélène Lagonelle. Dans son évocation de la maternité de la mendicante, la narratrice, fascinée et terrifiée par celle-ci, s'implique d'une façon si émotive dans son histoire, qu'elle est avalée par elle et qu'elle se transforme métaphoriquement en la mère de la mendicante. Le personnage de l'auteure prend la mendicante en charge au point d'en peupler « toute la ville de cette mendicante de l'avenue. [...] Elle est venue de partout. Elle est toujours arrivée à Calcutta, d'où qu'elle soit venue. [...] Toujours ma mère a été là près d'elle, à lui soigner son pied rongé par les

<sup>59</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *ibid*, p. 272.



vers, plein de mouches » (A : 106).

Le pouvoir de cette mendiante est si fort qu'il redonne à la mère de la narratrice le courage de materner à nouveau, et lui rend, à travers l'abandon du nourrisson de la mendiante indigène entre ses mains, sa place symbolique de mère. Malgré tous ses soins, l'enfant de la mendiante meurt, et la mère blanche et sa fille se retrouvent, suite à leur échec, détrônées de leur rôle maternel. La mendiante questionne la nature même de la maternité, puisque l'instinct maternel est, chez elle, vaincu par l'instinct de survie, et les embryons qui s'installent en elle sont toujours perçus comme des parasites qui essaieraient de lui voler sa nourriture. Les nourrissons survivants sont abandonnés successivement, jusqu'à ce que la mendiante devienne enfin stérile et libérée du fardeau des grossesses à répétition infligées par sa prostitution.

### 3. La prostituée charmante

Il s'agit dorénavant d'une banalité d'affirmer que la figure de la prostituée est revalorisée tout au long des diverses œuvres de Duras, principalement par le biais de personnages sublimes et tragiques comme Anne-Marie Stretter aux apparitions multiples, Tatiana Karl (*Le Ravissement de Lol V. Stein*), Alissa (*Détruire, dit-elle*), l'Américaine du *Marin de Gibraltar* et Suzanne (*Un barrage contre le Pacifique*) doublée de l'enfant de *L'Amant*. Toutes ces femmes se laissent porter par les hasards du désir ou les errances de l'indifférence et de l'ennui. Aucune ne se donne réellement pour en obtenir des gains financiers, puisque toutes sont riches, sauf Suzanne et l'enfant, alter ego de la narratrice. Ces deux derniers cas divergent et pourtant rejoignent leurs consœurs, « [l]es reines » (A : 111). Suzanne résout l'inceste désiré avec le frère Joseph, mais à travers un tiers envers qui elle n'éprouve qu'indifférence, le voyou Jean Agosti. L'enfant de *L'Amant*, quant à elle, se donne au riche Chinois, qu'ensuite « elle n'avait pas été sûre tout à coup de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'avait pas vu [...] » (A : 138).

Ce qui a moins été étudié, par contre, en lien avec l'écriture durassienne de la prostitution, est le renversement sexuel qui s'opère à plusieurs reprises à propos de l'association traditionnelle homme/proxénète et femme/prostituée. En effet, si une lecture rapide laisse croire à la prostitution de la jeune fille, une lecture attentive relativise grandement cette affirmation d'abord par la révision des sentiments de la jeune fille à la fin du récit (page 138) et ensuite par les nombreuses

occurrences de formulations laissant sous-entendre la prostitution de l'amant chinois lui-même, sur le mode Anne-Marie Stretter. Effectivement, il ne s'agit pas ici non plus d'une question d'argent, mais bien de désirs semés à tous vents : « c'est un homme qui doit faire beaucoup l'amour, c'est un homme qui a peur, il doit faire beaucoup l'amour pour lutter contre la peur » (A : 53) ou « il a l'habitude, c'est ce qu'il fait dans la vie, l'amour, seulement ça. [...] [C]'est comme un métier qu'il aurait » (A : 54). Tout a commencé pour lui en France, où il devient une « prostituée parisienne » : « Il dit qu'il a tout acheté à Paris, ses femmes, ses connaissances, ses idées » (A : 62). Il est traversé par le désir, par l'argent, sans que rien ne le touche, comme endormi, jusqu'à ce qu'il se heurte à l'enfant énigmatique du bac.

Une autre figure inattendue du prostitué se dessine sous les contours du frère aîné, qui est aussi proxénète. Personnage hybride, désespéré, il combine en lui-même les forces destructrices de la domination et de la soumission extrêmes. Il se dresse d'abord en souteneur vis-à-vis de sa sœur : « [j]eune il essaie de me vendre à des clients [...] » (A : 94), puis la prostitution s'étend et teinte l'ensemble de ses relations : « [i]l n'a pas d'amis, il n'a jamais eu d'amis, il a eu quelquefois des femmes qu'il faisait « travailler » à Montparnasse, quelquefois des femmes qu'il ne faisait pas travailler, au début tout au moins, quelquefois des hommes mais qui, eux, le payaient » (A : 96).

L'entrée de l'enfant dans le monde sexualisé est placée en apparence sous le signe de l'argent, ce qui embrouille la relation.

Il me demande pourquoi je suis venue. Je dis que je devais le faire, que c'en était comme d'une obligation. C'est la première fois que nous parlons. Je lui parle de l'existence de mes deux frères. Je dis que nous n'avons pas d'argent. [...] Que la mort très proche de ma mère doit aussi être en corrélation avec ce qui m'est arrivé aujourd'hui. Je m'aperçois que je le désire. (A : 51).

Déjà, toute la famille de la jeune fille se dresse entre les deux amants, et c'est cette famille qui la prostitue par son intrusion dans la garçonnière. Elle qui recouvre l'amour de la jeune fille pour l'amant chinois et le dissimule jusqu'à la fin du livre, parce « qu'il est posé en principe que je ne l'aime pas, que je suis avec lui pour l'argent, que je ne peux pas l'aimer, que c'est impossible » (A : 65).

Catherine Bouthors-Paillart associe également métissage et prostitution, par leur égal danger de contamination pour la société coloniale, qui tient à son fantasme de corps propre. La

notion même de prostitution implique une ouverture au dehors, à l'étranger, qui demeure exclue et niée dans la communauté blanche indochinoise. C'est pourquoi l'enfant et Anne-Marie Stretter sont marginalisées et fuies dans leur milieu, puisque au-delà de la dégradation de leur honneur, elles représentent des portes ouvertes sur le « jaune », sur l'inconnu, sur la lèpre. Elles rejoignent en ce lieu la mendiante de Calcutta.

Le personnage de l'enfant a donc recours à trois formes de pratiques sexuelles transgressives pour se libérer de la société coloniale blanche des années 1920 en Indochine : l'inceste réel, imaginaire ou symbolique avec des partenaires des deux sexes, l'usurpation du maternel et la dépossession de la mère, ainsi que la prostitution interracial. Puisqu'elle ouvre des ponts entre les corps, la prostitution contamine tous les individus ayant participé à l'inceste avec la jeune fille, soit Paulo, la mère, l'amant chinois et Hélène. Ils sont dès lors attachés à l'enfant prostituée par des liens de responsabilité et d'identité, qui permet à la marginalisation et à l'exclusion sociale dont l'enfant est victime de se rendre jusqu'à eux.

## Chapitre 3

Suicide et matricide dans *L'Ingratitude*

## Chapitre 3 : Suicide et matricide dans *L'Ingratitude*

Yan-Zi et sa mère, personnages principaux de *L'Ingratitude* de Ying Chen, semblent sorties tout droit du livre de Françoise Couchard *Emprise et violence maternelles : étude d'anthropologie psychanalytique*<sup>60</sup> dont elles appliquent involontairement les assertions. En effet, l'existence de la protagoniste féminine est ici compromise par l'influence écrasante de sa mère, qui la fait se résoudre au suicide. La lecture de *L'Ingratitude* que nous suggère ces concepts d'emprise et de violence révèle que la mère, dans son comportement possessif et autoritaire vis-à-vis de sa fille, modèle l'identité de son enfant, de telle façon à ce que celle-ci doive se débattre entre les deux versants du même crime : le suicide et le matricide. Nous avons identifié cinq principaux types d'emprise et de violence exercées par la mère, que nous utiliserons comme autant d'axes de recherche : les jeux de séduction dans le couple mère/fille, le rapport mère mâle et père potiche, le sado-masochisme, l'emprise par le secret et le terrorisme de la souffrance.

La mère de Yan-Zi, flamboyante dans son despotisme et sa cécité incomparables, correspond à un archétype de la mauvaise mère, du parent castrateur, qui étouffe la vie qu'il a créée. Françoise Couchard démontre que l'imaginaire fertile entourant la mauvaise mère prend naissance dans l'expérience quotidienne de plusieurs infortuné(e)s. La psychanalyste précise que souvent cette emprise terrible de la mère est plus prononcée envers les filles qu'envers les fils, ceux-ci étant normalement voués à s'éloigner du monde maternel rapidement pour rejoindre la société des hommes. Marianne Hirsch, psychanalyste et théoricienne littéraire, s'est employée à décrire l'essence d'une trame narrative qui serait à la fois spécifiquement féminine et emblématique de la postmodernité dans son ouvrage *The Mother/Daughter Plot* ; le modèle qu'elle crée illustre à la fois la structure narrative de *L'Amant* et celle de *L'Ingratitude*. Hirsch décrit ainsi ce nouveau type de récit féminin/féministe :

[they] are based on the heroines' refusal of conventional heterosexual romance and marriage plots and, furthermore, on their disidentification from conventional constructions of femininity. Mothers - the ones who are not singular, who did succumb to convention inasmuch as they are mothers - thereby become the targets of this process of disidentification and the

<sup>60</sup> Françoise COUCHARD, *Emprise et violence maternelles : étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Dunod, coll. « psychismes », 2003 [1991].

primary negative models for the daughter <sup>61</sup>.

L'intrigue majeure de ces récits est ainsi centrée sur la relation mère/fille, plutôt que sur les relations de la narratrice avec le monde extérieur (ses relations avec les hommes, par exemple) ; ce sont des textes dits *matricentriques*. Le modèle de Hirsch nous présente d'entrée de jeu la mère comme un personnage très puissant et perçu par sa fille comme menaçant et même malfaisant. La mère que nous étudierons ici fait de sa fille sa chose, et ne cesse de la percevoir comme une simple extension d'elle-même et de la lignée de femmes qui la précède.

## 1. Les jeux de séduction dans le couple mère/fille

À plusieurs reprises dans le roman, Yan-Zi et sa mère sont présentées comme un couple, à la fois par la fille :

[n]otre relation manquait d'éclat. Nous étions comme un vieux couple entre lequel tout était devenu mou, attendu, détérioré. Nous avions besoin d'une séparation brutale, d'un déracinement féroce pour sortir de la torpeur et nous redécouvrir, sinon pour nous abandonner définitivement (*I* : 10)

et par la mère, qui fantasme également sur une relation de couple (du moins, dans la perception qu'en a la narratrice Yan-Zi) :

[e]lle avait rêvé d'un merveilleux avenir pour nous deux, elle et moi. Dans ce rêve-là, il y aurait tout de même une place pour papa qu'on devrait accepter par charité et une autre pour mon futur mari, indispensable quant à la continuité de notre famille. Je serais sa première élue (*I* : 99).

L'utilisation de ces tropes laisse croire que la narratrice est toujours amoureuse de sa mère, coincée dans le précédepe, le premier stade dans l'évolution psychologique des enfants. Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich parlent quant à elles de «ce couple monstrueux formé par une vieille mère qui ne veut pas que sa fille grandisse et une vieille fille qui ne parvient pas à se dérober à l'emprise de sa mère»<sup>62</sup>.

Cette situation provient de la conjonction de deux faits : d'une part, le père est trop faible pour inspirer à sa fille de l'amour ou du désir, et, d'autre part, la mère est beaucoup trop possessive pour supporter que sa fille se détache d'elle ; elle se sentirait dépossédée de tout, puisque sa fille lui

<sup>61</sup> Marianne HIRSCH, *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1989, p. 11.

<sup>62</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, Paris : Albin Michel, 2002, p. 51.

appartient. D'ailleurs, elle considère toute personne qui intervient dans la vie affective de sa fille comme une usurpatrice, et l'amour que Yan-Zi ressent pour d'autres comme une marque d'ingratitude : « Il [un amour] pouvait troubler ma mémoire, me faire oublier mon origine, abandonner maman et me dévouer à un petit inconnu qui n'avait rien fait pour moi. Il impliquait naturellement de l'ingratitude » (I : 44). Comme ici, Ying Chen utilise souvent le discours indirect ou le discours indirect libre pour illustrer par le biais d'une ironie, parfois mordante, parfois grinçante l'absurdité et la coercition du discours de la mère. Dans une telle perspective, l'amour n'est pas gratuit ni spontané, mais doit au contraire être mérité.

La mère refuse de perdre sa place, d'être détrônée, puisque sa fille représente sa seule source de valorisation. Ainsi, la mère de Yan-Zi se méfie et méprise les hommes autour de sa fille : ils sont toujours susceptibles de la lui ravir ou de la polluer, entre autres par le passage à l'acte sexuel, qui, accompli hors mariage, marque la fin de la vie familiale, communautaire et sociale de la fille. Cette déchéance rejaillit évidemment sur sa famille immédiate, à qui avaient été confiées sa pureté, sa virginité et sa chasteté. L'autre - l'homme - est diabolisé, comme tout ce qui est extérieur ou étranger à la famille ; un système manichéen basé sur l'association bien/dedans et mal/dehors est construit par la mère pour se protéger elle-même en voulant protéger sa fille de l'inconnu et du monde extérieur. En empêchant un tiers d'approcher sa fille, la mère développe un climat incestuel autour de Yan-Zi, « un inceste qui ne passe pas par des gestes accomplis sur un corps, mais par une confusion symbolique des places »<sup>69</sup>, semblable à celui survenu entre la mère et la fille de *L'Amant*.

Puisqu'elle désire heurter sa mère dans ce qu'elle possède de plus sacré (l'intégrité du corps de sa fille), Yan-Zi utilise la sexualité comme vengeance : « [l]a chose était faite. Je m'étais fait déchirer le corps. Maman avait donc pondu un corps qui ne valait plus rien » (I : 90). Lorsqu'elle accomplit l'acte sexuel, elle le projette entièrement vers son aînée, ce qui rapproche la rencontre furtive avec Bi d'un inceste plus ou moins commis avec la mère :

[j]e lui affirmai que je trouvais ça formidable. Mais je ne dis pas que, sauf le souvenir d'une douleur aiguë, j'avais complètement oublié le goût de cette aventure et que, en me livrant aux bras d'un inconnu, je n'avais pensé qu'à elle (I : 98-99).

La sexualité devient une double transgression - des conventions sociales et des tabous familiaux les plus profonds. L'impudicité de Yan-Zi paraît forcée, travaillée, comme la composition d'un tableau

<sup>69</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *ibid*, p. 66.

choquant : patiemment, elle met les morceaux ensemble, les assemble. Rappelons que la présence de Bi est ici presque accessoire, et que la jeune femme avait déjà proposé l'aventure sexuelle à son fiancé Chun, qui avait décliné l'offre, trop effrayé de cet écart à la norme sociale.

Le sentiment d'individualité se développe principalement par le renoncement à une fusion avec la mère et par l'acceptation de la séparation d'avec ce premier objet d'amour. Cette perception que l'enfant a de lui-même comme être séparé et indivis ne peut survenir que dans le cas où l'apprentissage de la réalité intersubjective se déroule bien<sup>64</sup>, ce qui est loin d'être le cas pour Yan-Zi, qui considère toujours, une fois adulte, que le corps de sa mère et le sien forment une seule entité. Nancy Chodorow, au sujet des rapports entre les jeunes filles et leur mère, indique que :

at some level mothers and daughters tend to remain emotionally bound up with each other in what might be called a semisymbiotic relationship, in which neither ever quite sees herself or the other as a separate person<sup>65</sup>.

Cette situation se répétera avec les enfants de la prochaine génération, créant une lignée de femmes incomplètes et dévorantes.

Ainsi, dans cette relation semisymbiotique, lorsque Yan-Zi attaque l'un des deux corps, elle les blesse tous les deux du même mouvement : « Je voulais la frapper très fort - oh ! combien elle le méritait ! - mais j'en souffrais avant elle. J'étais crispée de douleur. Je pliais sous les coups futurs dont j'accablerais maman en m'accablant moi-même » (*I* : 141). Puisqu'elles partagent un même corps, une osmose de la douleur s'établit. Cela pose la question du suicide sous un angle différent, celui-ci devenu un fantasme de meurtre des parents et le signe définitif de leur échec au sein de la société : « j'allais les tuer en me tuant moi-même » (*I* : 97). Lori Saint-Martin, dans son article « Infanticide, Suicide, Matricide, and Mother-Daughter Love<sup>66</sup> », soulève la question du suicide et du matricide dans le roman de Ying Chen : « mother and daughter are so closely bound up that the distinction between one body and the other, between matricide and infanticide, nearly disappears. » La mère abusive n'est plus en mesure de voir les frontières psychiques entre les deux femmes, et croit pouvoir disposer de sa fille comme d'elle-même. « La proximité de la mère et de la fille vivant

<sup>64</sup> Voir à ce propos Jessica BENJAMIN, « The Omnipotent Mother : A Psychoanalytic Study of Fantasy and Reality », dans *Representations of Motherhood*, Donna BASSIN, Margaret HONEY and Meryle Mahrer KAPLAN (dir.), New Haven and London, Yale University Press, 1994, pp. 129-146.

<sup>65</sup> Nancy CHODOROW, *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley : University of California Press, 1978, p.109.

<sup>66</sup> Lori SAINT-MARTIN « Infanticide, Suicide, Matricide, and Mother-Daughter Love. Suzanne Jacob's *L'Obéissance* and Ying Chen's *L'Ingratitude* », Canadian Literature, Summer 2001, n. 169, p. 60.



sous un même toit compromet l'étanchéité des personnalités. La frontière est incertaine, l'identité de l'une n'a de signification qu'en fonction de l'existence de l'autre <sup>67</sup> ».

Au fil des pages du roman, la fille est présentée comme jamais née, jamais projetée dans le monde, hors de la mère, à qui elle appartient toujours. « J'ai dépensé toutes mes substances pour te garder en moi, te préserver des cicatrices de la vie<sup>68</sup>, te préparer un avenir » (*I* : 128), ou encore « [e]lle prenait ma main et la plaçait sur le côté droit de son ventre et me disait : Tu es là. Elle formulait cette phrase au présent, comme si je n'avais pas encore quitté son corps. Comment puis-je cesser de me soucier de toi ? ajoutait-elle, tu es un morceau de ma chair » (*I* : 110). La fille se trouve ainsi dépossédée à la fois de son corps, de son individualité et de son pouvoir décisionnel. Dans cette symbiose parfaite de la mère et de la fille, elles partagent sentiments, accomplissements et échecs. Par exemple, la haine et le dégoût qu'inspire à Yan-Zi sa mère correspondent au mépris qu'elle éprouve pour elle-même. De même, les inquiétudes de la mère au sujet du bon comportement de Yan-Zi résonnent avec une crainte profonde d'être elle-même faillible. Inversement, les compliments adressés à Yan-Zi rejaillissent sur la mère, qui soudainement s'éclaire, se sentant accomplie.

Au début du roman la mère ne reconnaît pas le corps de sa fille, qui aurait pourtant dû être le prolongement de son propre corps, le toujours-déjà-connu jusque dans un je-connaiss-ton-corps-plus/mieux-que-toi. « Déjà, elle est très loin, emprisonnée dans cette pièce nue, penchée sur mon corps qu'elle tente de reconnaître, qu'elle n'a jamais reconnu » (*I* : 9). Cela correspond à la dernière violence que la mère pouvait lui faire, la dernière insulte, celle du désaveu et de la non acceptation. La menace de répudiation, présente tout au long du récit, est alors consommée. Le suicide ne fait que confirmer l'exil et la solitude déjà ressentis par la jeune femme qui, devenue fumée, ne réussit toujours pas à toucher, à atteindre, à faire réagir sa mère, qui évolue dans un ailleurs résistant à l'invasion.

Autre tentative de Yan-Zi pour atteindre sa mère, la lettre d'amour qu'elle lui rédige est conçue avec lucidité et préméditation, comme un crime :

Il me fallait de l'imagination. Je devais songer à une mère fictive, emprunter un ton raisonnable, appliquer ça et là quelques touches de tendresse réservée. Je soignerais bien les mots et les expressions. Qu'ils ne soient ni

<sup>67</sup> Silvie BERNIER, « Ying Chen : S'exiler de soi », dans *Les Héritiers d'Ulysse*, Outremont : Lanctôt, 2002, p. 89.

<sup>68</sup> Il est à noter que dans le roman le terme « cicatrice » renvoie au résultat de la césarienne opérée sur la mère. Dans ce contexte, protéger la fille des « cicatrices de la vie » suggérerait sa préservation de la maturité et de la maternité, la stagnation perpétuelle dans son état de fille.

trop sucrés ni trop amers. Quelques larmes seraient utiles pour relever le goût du papier. Mais il fallait les refroidir avant de les servir... (*I* : 16-17).

La sincérité n'est possible que dans la mort, ce qui justifie le monologue intérieur de la mère, au cimetière, qui ne peut s'adresser sans retenue à sa fille qu'une fois celle-ci dans la tombe : « Oui, je te préfère en poudre. Tu es très douce comme ça, très mignonne, sans épingles ni cornes. Ton silence d'aujourd'hui est plus authentique que jamais. Il ne m'effraie plus. Au contraire, il me réconforte » (*I* : 127). Cette satisfaction ressentie par la mère semble confirmer l'hypothèse supposant que le suicide raté de Yan-Zi serait en fait un meurtre commis indirectement par la mère (un infanticide). Saint-Martin souligne que dans la scène de l'accident, le klaxon des voitures est associé aux cris de la mère qui poursuit Yan-Zi, l'affolant et la projetant sous les roues d'un camion, lui aussi lié symboliquement à la mère. Dès lors, les frontières entre suicide, infanticide et matricide se retrouvent complètement brouillées, puisque la mère est fantasmée partout et que sa volonté de contrôle absolu est toujours plus forte que les timides défenses de Yan-Zi, quelles qu'elles soient.

Possessive, la mère considère son enfant comme sa chose, sa seule création, donc la seule preuve de sa réalité et de son existence. « Attention, il s'agit de *ma* fille et de *mon* affaire » (*I* : 42). Elle peut donc en disposer comme bon lui semble. Elle la coupe de toute société, prétextant la protéger, mais en fait se préservant elle-même contre toute désertion, qui marquerait la fin de son ère. La fille se retrouve coincée, puisqu'elle a intériorisé le discours de sa mère qui la fige dans un état de faiblesse et de naïveté :

Ma vie devait égaler sa vie. Je ne devais vivre qu'à travers elle. Elle cherchait à s'incarner en moi de peur de mourir. J'étais chargée de porter en moi l'esprit de maman dont le corps pourrait tôt ou tard. J'étais censée devenir la reproduction la plus exacte possible de ma mère. J'étais sa fille (*I* : 111).

Tyrannique, la mère chérit son enfant d'une façon trouble : sa fille, son seul tourment et son seul appui. Elle justifie sa présence au monde et son utilité sociale ; c'est par ce biais que la mère arrive à s'insérer dans la communauté. C'est donc là que Yan-Zi désire frapper, voulant jeter l'opprobre sur la famille et faire ostraciser sa mère de la même façon qu'elle-même s'était sentie ostracisée de son vivant. La mère, dépossédée de son rôle, est annihilée :

On aura pitié d'elle. On se dira dès lors que les méthodes de cette mère ne sont peut-être pas incontestables. On ne l'écouterait plus. Et tout cela à cause de moi. Je lui ai défait sa gloire, moi ! J'ai déclaré nulle sa compétence, son point fort. Je l'ai obligée à démissionner de son poste de mère. Je l'ai

anéantie (I : 11).

La fusion totale de la mère avec la fille implique pour cette dernière que toute existence hors de la portée de la mère est impossible, impensable, complètement paniquante : « Mais serais-je seulement capable de vivre sans elle ? Que deviendrais-je si je n'étais plus sa fille ? » (I : 112) et encore « Tu ne peux pas être toi sans être ma fille » (I : 133). La narratrice craint alors d'être ravalée par la mère, d'être aspirée par son utérus : « J'avais parfois l'impression qu'elle avait envie de m'avaler vivante, de me reformer dans son corps et de me faire renaître avec une physionomie, une personnalité et une intelligence à son goût » (I : 20). La mère, bestiale, est représentée comme dévorante, inassouvissable, avec des échos de l'éternel *vagina dentata*, ogresse grignotant ses enfants. Égoïste, elle manipule sa fille pour arriver à ses fins et accroître son pouvoir : « [l]a mort de sa fille constitue pour elle plus un échec personnel qu'une perte sentimentale » (I : 126).

Les frontières entre les corps des deux femmes ont fondu, elles se sont entredévorées : « [n]ous étions toujours ensemble. [...] Je n'arrivais pas à prendre de décisions sans elle. Était-ce à cause de l'abondance des conseils que j'étais devenue indécise, ou mon caractère indécis lui inspirait-il sans cesse des conseils ? » (I : 139). La réalité même de l'existence de la mère dépend de la présence et du comportement de sa fille, ce qui rend compte de l'importance de la menace de ses tentatives d'émancipation. Une confusion des identités brouille l'horizon, si bien que l'on ne sait plus qui frappe et qui est frappé.

On ne peut se détourner de sa mère sans se détourner de soi-même. En perdant sa mère, on perd sa force et son abri, on est livré à l'effrayante fraîcheur de l'inconnu et ses projets éclatent en mille morceaux dans les accidents. J'ai voulu attaquer maman, n'est-ce pas, alors mes os se sont brisés contre ses os et mon âme devient un chien sans maître (I : 150).

## 2. La mère mâle et le père potiche

Cette mère toute-puissante se passe de l'homme ou plutôt l'avale et le fait sien, d'où une certaine ambiguïté sexuelle ou androgynie. Ce nouvel engloutissement résonne avec celui perpétré sur la fille, renforçant l'image de la mère dévorante. Pourtant, malgré leur position semblable dans la dynamique du pouvoir de la mère, le père et la fille ne peuvent s'allier contre elle, puisque celle-ci a dévoré jusqu'à la possibilité de dialogue entre père et fille, en apprenant très tôt à Yan-Zi à

mépriser son père et à le traiter comme un faible. Aussitôt l'enfant arrivé dans la famille, le père disparaît. Heinich et Eliacheff commentent ainsi ce type de situation familiale :

[o]n ne peut mieux dire l'éviction du père par l'enfant, qui permet à la mère d'assurer son emprise sur un être entièrement soumis à son regard, tout en mettant l'enfant à la place de l'homme, réduit à l'état de géniteur tout juste bon à fournir à la mère son hochet narcissique, sa béquille identitaire<sup>69</sup>.

Puisqu'elle porte la société patriarcale sur ses épaules, la mère cherche à transmettre à sa fille le respect du pouvoir masculin, tout en excluant toute autre personnification qu'elle-même de ce pouvoir. Ici, la figure du père est à la fois faible et absente : il affiche un manque d'intérêt flagrant pour la vie familiale, et confie les rênes du foyer à sa femme : « J'avais développé une horreur des faibles, des gens comme mon père dont la faiblesse était devenue une arme, un feu vert aux méchancetés, une excuse à leurs lâchetés. Je m'éloignais d'eux comme des serpents endormis contre lesquels on ne pouvait pas légitimement se défendre » (*I* : 33). La tyrannie est partagée entre les deux parents. Chacun occupe et défend son territoire. Ainsi, le père de Yan-Zi refuse d'accompagner les femmes au marché, considérant leurs occupations de l'ordre du corporel, de la chair, ce qui dévaluerait ses propres considérations intellectuelles hautement importantes :

J'avais [...] vécu dans la crainte de le déranger, de le distraire par mes vicissitudes insignifiantes, de l'arracher à ses réflexions susceptibles d'influencer le recul ou l'avancée de la planète, à son travail indispensable au salut de l'espèce humaine [...]. Mon suicide l'intéresserait moins que l'assassinat d'un président américain. On ne frappait que ceux qui pouvaient être frappés (*I* : 29 et 31).

D'où l'acharnement de la narratrice à tenter d'atteindre sa mère, de la faire réagir en la blessant. Le père et la fille mènent des combats séparés et ne se reconnaissent pas en tant que frères d'armes.

La mère possède donc la parole maîtresse, puisque le père n'intervient et ne parle presque plus (l'unique fois où il s'interpose, il ne réussit qu'à bégayer un seul mot, « idiot »). Pourtant, le père conserve toujours une certaine autorité des mots, une auréole d'intellect. Tous cultivent un respect de l'écriture et du savoir intellectuel puisqu'ils en ont peur, tout en les méprisant et en souhaitant s'en distancier : « Évidemment, les livres ne t'ont pas rendue plus intelligente. Combien de fois je vous l'ai dit, à toi et à ton père, qu'il faut être raisonnable avec les livres comme avec l'alcool. Ils déroutent l'esprit et endurcissent le cœur » (*I* : 128). Le personnage du père est une caricature de l'intellectuel tellement occupé d'idées, qu'il se retrouve complètement dérouté devant le monde réel, et inapte à la vie familiale et sociale :

<sup>69</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *ibid*, p. 50.

S'il avait été moins professeur d'université, s'il s'était soucié autant de ce qu'il y avait sur notre table à manger que de ce qui se passait au Vietnam ou en Yougoslavie, [...] s'il avait daigné se montrer un peu plus attentif à maman et à ce qu'elle faisait dans la maison - combien de fois par semaine nettoyait-elle en effet le plancher ? la poussière qui s'accumulait dans notre demeure n'était-elle donc pas aussi importante que la ruine d'une civilisation lointaine ? - maman aurait été moins dépendante de ma présence et de ma vertu. Si seulement papa avait pu partager avec moi l'énorme responsabilité de rendre heureuse cette femme qui avait tant fait pour moi et pour lui, j'aurais pu mieux respirer et peut-être vivre plus longtemps (*I* : 30).

L'inattention et l'indifférence du père provoquent la compulsivité et le désir de perfection de la mère. Désespérée du manque d'intérêt et d'ardeur de son mari, elle se rabat sur sa fille, et tente à la fois de justifier sa propre existence et de provoquer l'admiration de son mari sur son territoire à elle : l'entretien du foyer et l'éducation morale de leur fille. De plus, elle reproche implicitement à Yan-Zi de lui avoir fait perdre sa puissance sexuelle en la transformant d'épouse en mère.

Évidemment, tout cela a pour conséquence une haine profondément enracinée que Yan-Zi développe envers sa mère et son père, qui n'intervient pas pour les séparer ni pour rendre heureuse la mère (alors que cela ferait en quelque sorte partie de ses engagements, de son contrat de mariage). Elle est consciente que cette haine abstraite de son père se fond dans une haine encore plus profonde qu'elle se voue à elle-même. En réalité, elle ne *voit* jamais vraiment son père, comme lui ne la voit jamais non plus. La première fois qu'elle prend vraiment conscience de son existence, elle est déjà décédée, et elle l'observe flirter avec une cousine. C'est un choc terrible, puisqu'elle vient de découvrir la sexualité du père : un choc d'autant plus grand que celle-ci n'est pas orientée vers la mère. Elle se sent doublement trahie.

Le roman familial<sup>70</sup> de Yan-Zi revêt des teintes propres. Longtemps, elle reste coincée dans le stade de l'enfant trouvé, niant la réalité, et se fantasmant en orpheline. Elle trouve très difficile de renoncer à cette idée séduisante, qui la saisit toujours une fois adulte: « Qu'il serait donc merveilleux de ne pas avoir de parents, de vivre loin des obligations imposées par le lien du sang » (*I* : 102). Ce premier stade est selon Freud commun à tous les enfants; par contre, le second stade du roman familial de Yan-Zi est un peu plus curieux : elle ne semble pas vraiment se fantasmer en enfant bâtard, mais bien plutôt comme issue uniquement de sa mère. La parthénogenèse fait son apparition ici, peut-être parce que le personnage du père est trop faible. La fille est avant tout la *fille de sa mère*, et elle se range elle-même parmi d'autres possessions maternelles : « avant moi, maman

<sup>70</sup> Étape du développement psychique de l'enfant où il se fantasme successivement en orphelin, puis en enfant bâtard. Voir à ce propos Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Grasset, 1972.

avait possédé d'autres choses » (*I* : 58). La narratrice se place ainsi au même rang que les oiseaux qui se sont succédés autour de la mère.

La déception que Yan-Zi éprouve face à la sexualité lorsqu'elle en fait finalement l'expérience, se rapproche de la frigidité. La jeune femme blâme sa mère et lui reproche de l'avoir privée de son corps et des jouissances qu'il était susceptible de lui apporter, par l'imposition d'une virginité trop longue (elle a vingt-cinq ans lors de son premier rapport sexuel). Puisque son corps est dévalorisé et méprisé, elle reprendra sa jouissance par la contemplation sadique de la douleur et de la dévastation de sa mère lors du récit - faussé et enjolivé - de la relation sexuelle interdite. Yan-Zi utilise le rapport sexuel comme une première étape dans son autodestruction : le suicide moral et social, qui précède l'accident, le suicide physique.

### 3. Le sado-masochisme

Chacune à son tour, la mère et la fille occupent les différents pôles d'une relation sado-masochiste, demeurant incapables d'établir un dialogue hors des systèmes de domination : « Ramasser mon corps et nettoyer les traces de mon sang - mon sang était aussi son sang. Je désirais voir son regard affolé. J'avais envie de la sentir trembler. La dernière image que j'aurais de ce monde serait celle d'une mère qui s'écroule » (*I* : 61). Ce qui n'arrive pas tout à fait, puisqu'un accident précipite la mort de Yan-Zi alors qu'elle ne se trouve pas sous le regard de sa mère, mais bien sous celui de son fiancé Chun. Pas tout à fait, parce que, au cours du récit, un glissement s'est produit entre Chun et la mère de Yan-Zi, celui-ci se rapprochant de celle-là de plus en plus, jusqu'à devenir carrément un prolongement de sa volonté, par son comportement avec sa fiancée, son respect des décisions de la mère, et l'adoption du même langage qu'elle : « Il préférerait demander ma main à maman, car cette main si indocile et appétissante était d'abord à maman, avant de lui appartenir à lui. C'est pour ton bien, disait-il d'un ton étrangement semblable à celui de maman » (*I* : 66). Ainsi, le destin de Yan-Zi apparaît clairement comme ne pouvant jamais lui appartenir, puisque même si elle se mariait, sa mère continuerait de la manipuler à travers son mari, à qui elle doit respect et obéissance :

Il courait après moi comme maman, avec détermination. Je soupçonnais qu'il était envoyé par maman ou que c'était l'incarnation même de maman qui me poursuivait. [...] Il était rempli d'une douleur de maître volé. Encore

une fois, j'y aperçus un mélange de désespoir et de reproche semblable à celui que portait maman (*I* : 145 et 147).

Lori Saint-Martin avance même que tous les personnages masculins évoluant autour de Yan-Zi sont associés à la mère, comme son ancien fiancé et son patron, qui exige d'elle une autocritique et lui fait des remontrances sur le même ton que sa mère. Cernée de tous côtés par des intermédiaires de sa mère, Yan-Zi ne peut faire confiance à personne; elle est plongée dans une extrême solitude.

#### 4. L'emprise par le secret

L'un des tabous les plus forts de notre époque concerne selon Françoise Couchard les effractions violentes de la mère sur le sexe de sa fille, qui se traduisent par plusieurs actions et comportements différents, allant de la maltraitance physique (« Fais attention ! Si tu continues à me décevoir ainsi, je perdrai patience et raison. Et si je n'ai plus de raison, si mon cerveau est malade comme celui de ton père, je n'hésiterai pas à te battre à mort ! » (*I* : 95)) et verbale à la rétention d'informations sur la chose sexuelle (« Je m'étais vengée de maman qui m'avait mise au monde sans m'avoir dit toutes les vérités sur la vie » (*I* : 90)). Cette façon d'agir dépouille la fille, la laisse nue et vulnérable, anéantit ses désirs, sa sexualité et son individualité. Dans la société chinoise traditionnelle, on ne parle pas de sexualité, et elle demeure le lieu de tous les interdits. Dangereuse, elle est vécue comme une menace, puisqu'elle est susceptible de tuer une femme socialement et à jamais, en l'espace de quelques secondes. L'infortunée devient dès lors un paria, et subit le rejet immédiat de la communauté<sup>71</sup>. Cet ostracisme est déjà ressenti par Yan-Zi, qui, la nuit venue et ne sachant où diriger ses pas, rejoint les étrangers à la gare. Plongée dans cet univers non familial, elle se tait, de peur d'être démasquée, mise à nu par son accent local et ostracisée de nouveau : « Comme eux, je n'étais pas dans ma ville. Je n'étais qu'une passagère. [...] Je n'avais pas de ville mais j'avais un accent. Dès que j'ouvrirais la bouche, ces gens-là sauraient que j'étais différente d'eux et trouveraient étrange que je sois parmi eux, là où je ne devais pas être » (*I* : 138).

La convention de silence ne concerne pas seulement les relations mère/fille, mais étend son ombre également sur les relations amicales. Les amies, lorsque l'on en a - puisque Yan-Zi ne cultive pas de véritables amitiés - ne parlent pas des choses sexuelles, et les questions ne se posent pas.

<sup>71</sup> Dans la société chinoise, la notion de famille est extensible et prend des proportions gigantesques, puisqu'elle est susceptible d'englober tout un quartier ou même une ville.

Rappelons que la jeune fille idéale réunit les trois vertus de virginité, de secret et de silence, ce qui dans *L'Ingratitude* est lié à la vertu de l'ignorance pour les femmes : « Sa famille [de Chun] avait besoin d'une belle-fille, n'importe laquelle, mais une belle-fille correcte, qui ne disait pas toutes ses pensées ou mieux encore qui n'avait pas de pensées » (*I* : 63), ou encore « Oui, je le sais, maman, il n'y a que l'ignorance qui puisse prolonger notre sommeil, notre paix intérieure et donc notre charme » (*I* : 14).

Lori Saint-Martin rappelle que la société chinoise traditionnelle se construit autour des enseignements de Confucius, « who defined the ideal woman in terms of 'three obediences' (to the father before marriage, to the husband after marriage, and to the son in case of widows) and four virtues, namely propriety in behavior, speech, demeanour and employment <sup>72</sup> ». Dans cette hiérarchie des valeurs, on peut remarquer qu'il n'est aucunement pris en considération l'existence d'un rapport (encore moins d'un dialogue) entre mère et fille. Dans pareil contexte social, comment se parler ? Lorsque la mère se voit forcée d'aborder des sujets tabous avec sa fille, elle adopte un ton froid, clinique, impersonnel ou au contraire colérique et trop émotif. Paradoxalement, le discours de la mère sous-entend sa propre virginité, ce qui, bien entendu est techniquement impossible. S'établit alors un renversement des positions symboliques, la mère se transformant en être pur, sans tache et sans reproche (elle-même n'a jamais eu de rapports sexuels), elle s'associe à la Vierge, et nie sa sexualité. La fille, quant à elle, se trouve projetée dans l'impureté, puisque perverse et retorse, elle veut *savoir*, acquérir la connaissance comme Ève dans la tradition biblique.

Piégée dans ce manège, elle ne peut que se sentir agressée, et jamais elle n'oubliera ni ne pardonnera à sa mère cette dépossession de sa sexualité. L'aînée la maintient dans une position infantile, refusant de la livrer à l'autre sexe. Elle prétend une menace extérieure, alors que celle qui frappe de l'intérieur est souvent plus terrible et plus destructrice. La simple curiosité sexuelle est suffisante pour attester de la légèreté d'une femme, et de ses propensions à devenir femme publique :

Nous n'avions jamais parlé de l'amour entre un homme et une femme. Je n'osais pas poser de questions et cherchais en vain quoi que ce soit pour me renseigner. Jusqu'à l'âge de dix-huit ans, je ne connaissais rien de ce qui se passait dans un couple. Je n'étais pas vraiment consciente d'être une femme (*I* : 46)

affirme la narratrice. La puberté, moment critique du passage de l'emprise de la mère à celle des

<sup>72</sup> Lori SAINT-MARTIN, *loc. cit.*, p. 62.



hommes, semble ne jamais avoir lieu pour Yan-Zi, ou du moins son déroulement n'est jamais attesté par sa mère, qui la traite toujours en enfant. Toutes deux sont incapables de faire le deuil de l'enfance, et voudraient freiner ou nier les transformations du corps de la fille. Yan-Zi prête à sa mère des fantasmes terribles, affirmant qu'elle préférerait que sa fille soit infirme, justifiant ainsi qu'elle demeure auprès d'elle : « Je serais sa fille éternelle » (*I* : 61). D'ailleurs, la mère force encore sa fille à lui tenir la main lorsqu'elles traversent la rue, de peur de la voir lui échapper.

La seule autonomie à laquelle elle prétend est celle du travail, pour « gagner son riz », mais cela reste le droit (et le devoir) de la mère de gérer cet argent. La fille est sommée de partager tous ses repas avec sa famille et de demander la permission à sa mère pour toute sortie, celle-ci demeurant l'autorité suprême : « Tu es toujours ma petite fille, dit ma mère, et tu ne deviendras adulte qu'après ton mariage » (*I* : 120). La fille demeure toujours mineure, tant qu'elle n'est pas placée sous la protection d'un homme. Lorsque nécessaire, Yan-Zi est prête à s'infantiliser volontairement, ayant bien saisi les règles du jeu, qu'elle pratique depuis toujours en dissimulant constamment ses pensées devant sa mère :

Je risquais de me faire expédier à l'hôpital et enfermer avec des fous, si le directeur le jugeait nécessaire. Alors je m'efforçai de jouer à la petite fille ignorante, d'affecter une voix fragile et innocente, de le fixer d'un regard doux qui disait : J'ai besoin de vous, sauvez-moi (*I* : 117).

Le soupçon entre très rapidement dans le dialogue, tout particulièrement dans celui qui oppose mère et fille. À l'affût, elles guettent la trahison, le mensonge, qui peuvent survenir à tout instant. Le silence n'est pourtant pas une solution, puisqu'il est synonyme de reproche ou de rejet. Chaque parole est épiée, décortiquée, par l'une et l'autre. « La mère devinera dans les confidences de sa fille, les demi-vérités ou des demi-mensonges; elle la suspectera de peaufiner des stratégies grâce auxquelles le souci d'éviter tout conflit l'emportera sur l'authenticité des échanges <sup>73</sup> ». Une parole vraie est ainsi impossible, et tout échange s'en trouve perverti d'avance. La mère de Yan-Zi n'est pas dupe du langage surcodé de la fille : de nombreux voiles d'opacité recouvrent le message. Dans *L'Ingratitude*, la mère somme sa fille de parler, mais l'écoute demeure impossible, puisque la mère est incapable de supporter sa parole et finit par lui intimer de se taire.

[C'] était mon silence dont maman souffrait. Quelquefois, elle m'obligeait à m'asseoir auprès d'elle et à lui parler. Pourtant, elle se taisait. Elle ne me

<sup>73</sup> Françoise COUCHARD, *ibid*, p. 84.

regardait pas. [...] En attendant mes paroles, elle tricotait. [...] Elle avait toujours des choses à tricoter. Les nerfs tendus, nous écoutions le frottement des aiguilles (*I* : 34).

Cet extrait illustre l'impossibilité pour les deux femmes de se rejoindre dans et par le dialogue.

Yan-Zi éprouve, cependant, un désir intense du bavardage sain et de l'insouciance de la mère, qui s'est interdit de rire devant sa fille, pour préserver son autorité :

Une fois, je l'avais surprise causant et riant avec une voisine. [...] Son corps entier rayonnait, une lumière orange couronnait son front. Je n'en croyais pas mes yeux. Cette mère tant rêvée était là, enfin, cette femme éblouissante et divine. Je m'imaginai dans ses bras, le front dans le creux de ses seins et le nez rempli de l'odeur riche de sa peau [...]. Elle s'était aperçue de ma présence. Elle marchait vers moi. Elle sortait de la lumière et ressemblait maintenant à un nuage. Je restais sur le pas de la porte, encore perplexe et heureuse. J'avais alors balbutié : « Maman... ». [...] elle avait tout de suite retiré son sourire, de sorte qu'il n'y avait plus du tout de trace de vie sur son visage. [...] J'étais très jalouse de ma voisine (*I* : 34-35).

L'enfant interprète alors l'austérité de sa mère comme une marque de sa propre infériorité et une preuve du poids qu'elle représente pour sa famille. En présentant l'amour et l'estime de la mère comme un accomplissement difficile et improbable, il devient impossible pour la fille de poursuivre son évolution affective et de se tourner vers un autre objet d'amour. Elle s'acharnera à tenter de conquérir cet amour, le respect et la reconnaissance de son individualité par sa mère jusqu'à (et par) sa mort.

Dans le roman, la relation mère/fille est caractérisée par cette austérité : toute dérogation à cette retenue est considérée dangereuse par la mère, qui craint sans cesse de perdre son influence auprès de sa fille. Elle se sent menacée dans son monopole par toute intrusion extérieure, même celle du père, qu'elle congédie lorsqu'il blâme sa fille pour son impudicité : il s'aventure sur le territoire de sa femme :

Elle en était capable [d'affabilité] envers tous les autres, sauf envers les membres de sa famille pour lesquels, trouvait-elle, la politesse de sa part aurait semblé superflue et hypocrite, sa sévérité ou ses petites cruautés leur étant par contre nécessaires et constituant de solides preuves d'amour (*I* : 51-52).

La fille tente désespérément d'obtenir quelques marques de tendresse ou de sympathie de la part de sa mère : « La pitié de maman me manquait maintenant. Autrefois, ce que je désirais le plus au monde était de tomber malade. Maman se penchait alors au-dessus de mon lit pour me parler. [...] Combien j'avais dû déplorer ma trop bonne santé » (*I* : 35).

Pour Françoise Couchard, le statut de la parole et de l'écoute de la mère sont déterminants pour la curiosité (sexuelle tout particulièrement) de la fille. Elle touche là à un problème important que l'on retrouve dans *L'Ingratitude*, puisque l'écoute, sans compter l'entente, sont éprouvées comme impossibles entre les deux femmes. La pensée et la parole féminines sont féroce­ment ridiculisées et dévalorisées, ce qui stérilise par avance toute tentative de contact réel ou de rapprochement. La fille développe ainsi une méfiance envers sa propre parole (est-elle intéressante ? possède-t-elle une quelconque valeur ?) et craint toujours que quelque chose lui échappe, la trahisse. Elle ne se sent pas en contrôle de ses propres facultés langagières et cognitives. Rassasiée de sermons et de remontrances, Yan-Zi bloque son écoute à son tour, et refuse systématiquement tout ce qui vient de la mère, du sein qui transmet de force une nourriture dont on ne veut plus. Ou du moins, dont on veut (faire) croire qu'on ne veut plus, suite à une blessure narcissique de la fille. Dans cette perspective, le refus de l'écoute est joué comme une vengeance supplémentaire.

Malgré les déceptions quotidiennes, l'image idéale de la mère est préservée, ce qui lui octroie un pouvoir terrible, terrifiant. Celle-ci est convaincue qu'elle possède un droit de regard sur les pensées de sa fille, ce qui explique qu'elle reçoive une blessure narcissique profonde lorsque sa fille lui refuse ce droit acquis. « Certaines filles ont vécu si longtemps dans la dépendance affective de la mère qu'elles imaginent que cette dernière peut connaître tout de leur pensées, y compris les plus profondes, comme elle doit tout connaître de leur corps, l'*emprise* allant ici *jusqu'au sentiment d'effraction*<sup>74</sup> ». Ainsi, toute opinion personnelle est frappée d'inanité et demeure vaine, puisqu'elle sera immédiatement détruite et démantelée par la mère si elle ne lui convient pas. Dans le roman, la mère est parfois représentée comme violeuse de sa fille, puisqu'elle s'introduit sans permission dans des territoires intimes : « Je ne pouvais jamais, par exemple, prononcer la phrase préférée de maman sans rougir jusqu'au cou : Je fais ça pour ton bien. Vouloir s'occuper du bien des autres n'était-il pas une tentative de pillage et de viol ? » (*I* : 20). La mère s'infiltré également dans la chair de sa fille, l'habite d'une présence asphyxiante. « Vous qui vivez partiellement dans mon corps sans que je vous aie invitée et décidez en grande partie mon destin. Ah ! Quel tyran vous êtes ! » (*I* : 23).

## 5. Le terrorisme de la souffrance

<sup>74</sup> Françoise COUCHARD, *ibid*, p. 98.

L'expression « donner la vie » est ici connotée très négativement car elle demeure une source inépuisable d'angoisse pour qui la perçoit sous un sens plus usurier, celui d'une dette qu'il demeurera impossible d'acquitter. Trop s'incliner use la reconnaissance, qui peu à peu se transforme en ressentiment, puis en haine dans le pire des cas :

Je brûlais d'envie de voir maman souffrir à la vue de mon cadavre. Souffrir jusqu'à vomir son sang. La vie coulerait entre ses doigts et sa descendance lui échapperait. Mon corps commençant à pourrir par ces journées chaudes, ses gènes cesseraient de circuler dans mes veines, se perdraient au fond de la terre uniforme. Elle n'aurait plus d'enfant (*I* : 16).

La fille, devenue sadique à son tour, désire voir souffrir sa mère pour être dédommée de sa propre douleur. Ainsi, non seulement la mère donne-t-elle la vie et la mort du même mouvement, mais elle offre également le désir de mort - de la fille envers elle-même et envers sa mère. Dans cette perspective, le suicide consiste en une tentative de prendre en main sa mort lorsque l'on ne peut contrôler sa propre vie.

J'aurais préféré mourir dans la chaleur discrète du corps maternel. Mourir avant l'apparition de toute conscience. [...] je ne pouvais m'empêcher de croire que le jour de ma naissance était déjà celui de ma défaite. On ne m'avait pas demandé mon avis avant de me jeter au monde. Alors j'espérais qu'au moins on me laisserait choisir le moment de mon départ (*I* : 22).

L'un des moyens favoris de la mère pour attacher sa fille et susciter crainte et dévotion, consiste en ce que Françoise Couchard appelle le terrorisme de la souffrance, par lequel la mère se donne en représentation sous les traits d'une martyre. Cette théâtralisation de la douleur présente la maternité comme un renoncement ayant coûté cher à la mère, ce qui oblige la fille à la dédommager par son obéissance, sa crainte et sa servilité éternelles. Ce comportement est très justement illustré par Ying Chen au début du roman, lorsqu'elle mentionne la fascination de l'héroïne pour la cicatrice ornant le ventre de sa mère et le rappel incessant que celle-ci fait des douleurs atroces liées à l'accouchement :

Elle avait sur son ventre une ligne foncée en forme de serpent. Quelquefois, dans les bains publics, nous nous épiions en silence. Je ne posais pas de questions et elle faisait mine de ne pas remarquer mon embarras. J'étais donc sortie de là ! De ce ventre mou, sale et gonflé de gras. J'aurais préféré naître d'une pierre ou d'une plante sans nom. Mais la ligne foncée sur ce ventre étranger me criait en pleine figure : Tu ne peux pas m'échapper, c'est moi qui t'ai formée, ton corps et ton esprit, avec ma chair et mon sang - tu es à moi, entièrement à moi ! (*I* ; 19).

L'observation de la cicatrice est également liée à la curiosité sexuelle de la fille, à laquelle la mère ne réagit pas : elle ne lui est d'aucune aide et repousse ou ignore ses questions. La fille développe alors un dégoût envers la chose sexuelle, qui s'illustre par un dégoût du corps de la mère et de sa nudité. Par extension, la cicatrice devient également la preuve que la sexualité marque la chair, et que la dégénérescence qu'elle provoque est indélébile. La cicatrice endosse aussi le rôle de cordon ombilical, puisqu'elle lie la fille à sa mère dans sa chair.

Si la fille a ainsi laissé son empreinte sur le corps maternel, la mère ne se privera pas pour laisser la sienne sur le corps, le cœur et l'esprit de sa fille : « Quant à l'empreinte laissée sur la peau, elle apparaît à travers le modelage de l'image corporelle et des apparences extérieures, selon des canons de beauté et de séduction mis au service des hommes, mais définis par les mères<sup>75</sup> ». La femme chinoise exige de sa fille une tenue correcte, qui se doit de la rendre invisible, lui imposant une apparence de jeune fille pudique et soumise, parant ainsi à l'éventualité selon laquelle Yan-Zi se révélerait impudique et insoumise. Les évocations de la coercition exercée par la mère sont extrêmement nombreuses dans le roman, soulignant la position de victime de Yan-Zi. En effet, la mère est présentée comme un bourreau, une tortionnaire, sans aucun souci d'objectivité, bien évidemment. Une escalade de violences a lieu, puisque la fille refuse de reconnaître la victoire de la mère.

Tout au long du roman, la famille est illustrée en tant qu'espace carcéral, dans lequel les seules relations qui peuvent s'établir entre les membres sont d'ordre autoritaire, ou relèvent de l'exercice d'un pouvoir. Ainsi, la narratrice dissémine des expressions telles que « me détacher des bras de maman, solides comme des menottes » (I : 66), « nos rendez-vous pour les repas et leurs préparations ressemblaient à ceux d'un camp militaire » (I : 82-83), « mon juge m'attendait. La condamnation serait sévère » (I : 89) ou « m'avait enchaînée à maman d'une manière presque humiliante » (I : 132). L'union familiale, l'harmonie et l'entente sont donc hors de question ici. Chacun se constitue juge de tous les autres, et se venge de ses humiliations en rendant la vie impossible aux autres - il n'est donc pas innocent que la pièce de théâtre à laquelle les personnages assistent soit une pièce de Jean-Paul Sartre, *Les Mains sales*.

Michel Foucault, dans son ouvrage *Surveiller et punir*, définit ainsi la discipline :

[elle] « fabrique » des individus; elle est la technique spécifique d'un pouvoir qui se donne les individus à la fois pour objets et pour instruments de son

<sup>75</sup> Françoise COUCHARD, *ibid*, p. 3.

exercice. Ce n'est pas un pouvoir triomphant qui à partir de son propre excès peut se fier à sa surpuissance; c'est un pouvoir modeste, soupçonneux, qui fonctionne sur le mode d'une économie calculée, mais permanente <sup>76</sup>.

Foucault précise que l'outil le plus précieux de la discipline est le *regard*, qui permet que « soient enregistrées et comptabilisées toutes les notations qu'on peut prendre <sup>77</sup> » sur la personne épiée.

C'est sous l'œil toujours vigilant et scrutateur de sa mère qu'évolue Yan-Zi. Le rôle de celle-ci est de guetter la moindre incartade, puisque la mère est le garant de sa fille devant la communauté, et qu'elle-même est constamment sous le regard acerbe de la famille élargie. Il est du devoir de la mère de répondre de sa fille comme d'elle-même. C'est pourquoi la véritable rupture entre les corps ne peut subvenir qu'une fois la fille souillée et répudiée : désormais, Yan-Zi devient un individu, libre, mais d'une liberté insignifiante pour elle. La mère se décharge de ses responsabilités sociales et ne peut ainsi se culpabiliser à la mort de sa fille, puisque leur rupture est déjà consommée. C'est pourquoi la mère ne peut plus reconnaître sa fille à l'hôpital : celle-ci a désormais un corps singulier, inconnu de la mère qui ne la voyait qu'en tant que prolongement de son propre corps.

À l'image de la mère décrite par Couchard, celle du roman se montre coupable d'incursions par le regard, se faisant critique, jugeant, soupesant en avare la valeur potentielle de sa fille. La fille, vulnérable devant la montagne des sacrifices maternels, finit par avoir peur de la dépasser : « Un des moyens pour la mère d'étendre son *emprise* sur sa fille est de la faire spectatrice de tout ce qu'elle lui sacrifie <sup>78</sup> ». Cet « altruisme » devient prétexte au chantage affectif. « Elle déploie un amour fou pour sauvegarder sa progéniture, amour d'autant plus possessif qu'elle a supporté mille douleurs pour le mettre au monde et qui se retournera aisément en haine contre l'enfant quand il contrevient aux désirs qu'elle lui impose <sup>79</sup> ». D'où le sentiment dictant que pour devenir l'égale de leur mère, les filles doivent souffrir au moins autant, ce qui contribue grandement à perpétuer l'héritage de la douleur.

La peur d'augmenter la souffrance de la mère en la trahissant et en acquérant son autonomie, paralyse la jeune fille, qui retient son souffle et demeure dans un *statu quo*. Si elle est assez forte pour refuser de transmettre à son tour cet héritage empoisonné, la fille souffrira souvent de *matrophobie* <sup>80</sup>, c'est-à-dire qu'elle aura peur de devenir mère, et qu'elle tentera de rester seule ou

<sup>76</sup> Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975, p.172.

<sup>77</sup> Michel FOUCAULT, *ibid*, p.289.

<sup>78</sup> Françoise COUCHARD, *ibid*, p. 130.

<sup>79</sup> Françoise COUCHARD, *ibid*, p. 134.

<sup>80</sup> Terme emprunté à Marianne HIRSCH dans « Mothers and Daughters », *Signs*, 7, n.1, p. 202.

du moins sans enfant à elle. À ses yeux, la mère représente celle qui lui a enseigné le compromis et appris l'attitude de mépris devant l'insuffisance de son sexe. Ne se faisant pas confiance à elle-même et craignant de trahir ses propres vœux, elle a peur à la fois de perpétuer et de rompre la transmission de l'héritage, ce qui signerait son rejet immédiat du clan et annihilerait toute chance d'être finalement aimée de sa mère. De toute façon, même si elle réussissait à ne pas retransmettre cet héritage de violence, elle ne posséderait probablement pas les outils pour bâtir une nouvelle tradition, basée sur des principes qu'elle jugerait meilleurs.

Le terrorisme de la souffrance déployé par la mère de Yan-Zi est omniprésent. Il paraît presque composer l'objet même du récit, ou du moins, élucider les causes du suicide de l'héroïne. Celle-ci plaide qu'elle a tout tenté, en vain, pour séduire sa mère et la rendre fière d'elle : « Mais on ne pouvait pas vraiment plaire à une mère après lui avoir fait mal en venant au monde. On ne pouvait pas réparer cette blessure trop violente du corps qui ensuite devenait celle du cœur » (I : 21). La mère non seulement insiste avec une persistance quasi indécente sur les douleurs de l'accouchement (« Elle se remit à raconter la souffrance qu'elle avait eue à l'accouchement, les sacrifices qu'elle avait faits pour m'élever et, enfin, l'espoir qu'elle avait mis en moi » (I : 99)), mais en plus menace constamment sa fille de représailles, qu'elle accomplirait tantôt sur son corps à elle, tantôt sur celui de sa fille, presque indifféremment, puisque nous avons vu plus tôt que leurs corps étaient interchangeables. « Je connaissais le goût de son cœur, moi. Elle avait plusieurs fois parlé de s'enfoncer un couteau dans la poitrine, de sortir son cœur saignant et de me faire voir comment par ma faute il vivait mal. Tu ne vois donc pas, disait-elle, que mon cœur marine dans le sel ? » (I : 33-34). La maternité semble exclusivement associée aux larmes, puisque la grand-mère paternelle, pourtant l'un des personnages les plus positifs du roman<sup>81</sup> - elle tient tête à sa belle-fille et se range du côté de Yan-Zi - est elle aussi dépeinte en *mater dolorosa*, ayant versé des larmes toute sa vie pour son enfant. En fait, aucune relation saine entre deux individus quels qu'ils soient n'est évoquée dans le roman.

Devant cette réalité de l'amour insuffisant, la fille se culpabilise, et se tient responsable de la situation - tout en accusant verbalement sa mère. Elle se pose en fille dénaturée, en monstre incapable d'aimer sa mère comme elle le devrait. Dans un éclair de lucidité, elle réalise à certains moments que ses propres demandes d'amour sont démesurées, et qu'ainsi les réponses affectives

<sup>81</sup> Ce personnage pourrait être rapproché de Lie-Fei, le personnage principal du premier roman de Ying Chen, *La Mémoire de l'eau*, grand-mère merveilleuse, veillant sur la narratrice.

de sa mère ne peuvent que demeurer en deçà de l'amour attendu. Souvent, la narratrice énonce avec beaucoup d'ironie les pensées et jugements qu'elle prête à sa mère. Encore une fois, le lien identificatoire mère/fille est si puissant que l'accusation concerne les deux parties : « J'étais ingrate envers eux, car je l'étais envers la vie qu'ils m'avaient donnée. Je pourrais peut-être les aimer un peu, en les considérant comme de simples copains se trouvant par hasard sur mon chemin et qui n'avaient rien fait d'important pour ma naissance ni pour ma survie » (I : 24). La deuxième partie de cette phrase met l'accent sur le fait que c'est la dette de vie qui lui rend la situation le plus insupportable, et qu'elle désirerait effacer en premier lieu, peut-être pour recommencer à neuf, sous des rapports de force différents.

En effet, la toute fin du roman, qui se situe quelques années après la mort de Yan-Zi, la présente apaisée, ayant enfin pardonné à sa mère, qu'elle décrit pour la première fois d'une façon sympathique, humaine (elle s'est adoucie, s'est mise à prendre soin d'un oiseau—qu'elle garde quand même en cage) et même vulnérable. Le dernier mot, *Maman !*, est lancé comme un appel, comme un cri primitif et spontané, réclamant soutien et réconfort. Infantile, cette exclamation, « le cri d'un nourrisson peut-être » (I : 155), laisse suggérer que la narratrice se trouve projetée dans un nouveau corps, et qu'elle naît à nouveau, sous tous les plans, comme nous l'avons vu dans la seconde partie du chapitre 1, « Mémoire et écrits de femmes ».

Dans une acception très large, Yan-Zi est déjà confrontée à un certain type de réincarnation, soit son intégration de la lignée de femmes qui la précèdent dans le monde, et dont l'héritage est transmis par la mère. La réincarnation met en relief l'immutabilité de la nature humaine : les aïeules sont posées en modèles et en ligne de conduite que devront s'efforcer de suivre à la fois la mère et la fille. Françoise Couchard annonce que « le bébé fille arrive donc dans *un univers préformé du féminin*, sorte de territoire balisé des valeurs maternelles et d'un discours interprétatif préexistant<sup>82</sup> ». La mère énonce ses exigences, qui ne sont pas discutables et qui seront plaquées sur sa fille en ne tenant pas compte de son individualité. Ce n'est que dans un deuxième temps qu'elle s'efforcera de la leur faire correspondre. Les normes sociales et familiales sont remâchées et transmises par la mère, qui devient ainsi le principal véhicule de l'idéologie phallocentrique et répressive. Couchard l'illustre en tant que double matrice, puisqu'elle donne non seulement la vie à sa fille, mais de plus elle lui transmet les valeurs des femmes de la famille. La fille développe alors une double sujétion.

D'une part, elle dépend de la mère en tant qu'objet originaire, et d'autre part, elle se soumet au

<sup>82</sup> Françoise COUCHARD, *ibid.*, p. 84.



poids et à la pression des modèles féminins imposés par la mère (par ses actions et ses enseignements).

Contrairement à la proposition freudienne<sup>83</sup> selon laquelle les femmes seraient plus sujettes à l'égarement moral à cause d'une insuffisance du surmoi, Françoise Couchard affirme que le surmoi serait en fait très fort et plutôt précoce chez la fillette, suite à l'intériorisation des exigences et de l'emprise de la mère, généralement plus prononcées vis-à-vis de sa fille que de son fils :

C'est donc très précocement que la fille pressentira *ce que sa mère veut d'elle et veut pour elle*; cette volonté d'*emprise* maternelle entraînant en retour le jeu de la pulsion de mort, où s'intriqueront les sentiments dépressifs d'une fille qui se sent ou croit incomprise, et des affects persécutifs induits par l'imposition de modèles trop contraignants<sup>84</sup>.

Yan-Zi, tout en préparant sa mort, s'efforce encore de satisfaire sa mère et de se dévouer à elle. Forçant son hypocrisie, elle en devient presque sincère : « Je ne pense qu'à vous, maman, pour une raison devenue aujourd'hui évidente : je ne serais rien du tout si vous ne m'aviez pas formée avec votre sang et guidée par votre puissante clairvoyance. Ma reconnaissance à votre égard est immense » (I : 135). Elle reprend ici les arguments de sa mère, parodiant l'obéissance et la gratitude que celle-ci a toujours attendues d'elle, sans jamais atteindre la satiété puisqu'elle réclame en plus l'authenticité de ces sentiments de respect profond, qui se rapprocheraient parfois de la servilité, voire même de l'avilissement.

Bien évidemment, les relations que la mère a eues avec sa propre mère sont déterminantes dans le choix des traditions perpétuées, et surtout de la manière dont elles le sont. Elle-même traumatisée, la mère cherche à imposer des modèles idéaux, impossibles à atteindre, ce qui stérilise complètement la fille, et l'empêche d'accomplir quoi que ce soit. « Ces idéaux transparaissent dans les normes que les mères se transmettent de génération en génération pour maintenir la cohérence entre femmes, barrière protectrice contre les hommes, mais aussi contre la possible vengeance des Mères, ancêtres mortes, que les filles se doivent de « réincarner »<sup>85</sup>. Aucune place n'est laissée à l'innovation ou à l'expérimentation. Toute nouveauté est suspecte, la mère y cherchant un reproche dissimulé sur sa propre façon de faire les choses. « Ainsi elles maintiendront ces filles dans la règle intégrative, celle qui veut qu'un individu ne fasse rien pour se distinguer de ses pairs, car sa

<sup>83</sup> Dans Sigmund FREUD, « La féminité » dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris : Gallimard, 1984, pp. 150-181.

<sup>84</sup> Françoise COUCHARD, *ibid*, p. 85.

<sup>85</sup> Françoise COUCHARD, *ibid*, p. 88-89.

particularisation, sa singularité ne pourraient qu'attiser l'envie et, partant, de probables actions maléfiques<sup>86</sup>». Yan-Zi, insatisfaite et rebelle, ayant tenté de se soulever contre l'ordre des choses, doit absolument être punie, pour ne pas ruiner complètement l'accomplissement de la mère. Sa mort devient le salaire mérité pour sa marginalité, inacceptable dans la société chinoise, où règnent le conformisme et la tradition, et ce même sous le révolutionnaire Mao.

C'est aussi pour cette raison que la mère reste de glace lors de la mort de Yan-Zi, qu'elle semble accepter comme une fatalité : c'était dans l'ordre des choses. De là l'inébranlable bonne conscience de la mère, qui réussit même à récupérer la mort de sa fille (ce qui établit le constat définitif de l'échec de Yan-Zi) : « Là où règne une idéologie défensive qui privilégie d'autorité les choix et les décisions du groupe, au détriment de ceux de l'individu, qui mythifie les paroles du premier érigées au rang d'ordres sacrés, un coup d'arrêt implacable sera porté à la recherche et à la pensée individuelles<sup>87</sup> ». Il est donc fondamentalement important de ne pas se distinguer des autres même si parfois, cela perpétue et garantit le malheur. Ce dernier est toujours préférable à la déviance, celle-ci étant systématiquement associée à la folie (souvenons-nous que le patron de Yan-Zi possède le pouvoir de la faire interner pour désordres mentaux suite à son comportement impudique). Finalement, le suicide de Yan-Zi a probablement autant à voir avec un désir de se singulariser et de s'extraire pour une fois de la masse de ses compatriotes qu'avec son désir de vengeance contre sa mère. Son action extraordinaire sera tout de même noyée dans l'oubli, puisque l'on s'empressera de faire disparaître les traces de son existence, désormais inconvenante pour toute la famille (son oncle prend possession de la chambre de Yan-Zi avant même le départ de cette dernière).

Les exigences, familiales et sociales, sont si élevées que la narratrice déclare forfait par avance : « si je n'arrivais pas à la contenter, je ne contenterais jamais personne » (*I* : 84). Arrivée au seuil de son existence, elle ne peut que constater son échec avec lassitude et amertume, soulignant que le combat était inutile.

Ce pensant, je regrettais terriblement de m'être jadis trop souvent enfermée ici, d'avoir tenté l'impossible. Contenter papa sans me rendre semblable à lui. Aimer sincèrement Chun sans en avoir l'air devant maman. Plaire à maman en lui désobéissant. [...] Et me montrer reconnaissante envers mes parents sans apprécier la vie qu'ils m'avaient donnée (*I* : 124).

<sup>86</sup> Françoise COUCHARD, *ibid*, p. 88.

<sup>87</sup> Françoise COUCHARD, *ibid*, p. 88.

La mère, insatisfaite de son existence, reporte ses projets et ambitions sur sa fille. Elle lui impose ses choix, sa morale, sans la consulter, ou même concevoir qu'il y ait d'autres possibilités.

Elle n'hésitait pas à me dévoiler toutes ses vérités à elle que je devais, à son avis, digérer sans difficulté puisque j'étais sa fille. Pourtant elle n'acceptait pas mes vérités. Elle ne voulait pas croire que j'avais mes vérités à moi. Si par grand malheur de telles vérités existaient, maman consacrerait tous ses efforts à les supprimer (I : 57).

Toute ambition à se surpasser est extrêmement mal vue, puisqu'elle souligne les limites de la mère. Une situation de concurrence entre mère et fille s'établit, aussi la première refuse-t-elle la vie sexuelle de sa fille également parce qu'elle-même n'en a plus. Le pouvoir de la séduction amoureuse lui demeurant hermétiquement clos, elle exerce le pouvoir d'autorité qu'elle possède vis-à-vis sa fille avec d'autant plus de vigueur. Elle est rassurée par la souffrance de Yan-Zi, qui marque leur rapprochement et leur fusion : « Elle serait ravie de me voir avec une plaie sur le ventre tout comme elle car, de cette façon, je lui ressemblerais un peu plus » (I : 144). *L'Ingratitude* met en place une forclusion des rapports sexuels, puisque ceux entre la mère et le père sont nuls (ou présumés tels), ce qui rajoute encore à l'horreur de la mère que sa fille puisse en avoir (sans elle). Cela contribue également à maintenir une image de la mère non souillée, pure, ce qui permet à Yan-Zi d'oublier qu'elle est (ou a été) l'objet sexuel du père.

Somme toute, la mère se pose tout au long du roman en *mater dolorosa*, cherchant à provoquer la pitié, la reconnaissance et la gratitude de sa fille et de son mari. Elle se sent valorisée du fait de son endurance exceptionnelle, et ne cherche pas à vivre plus facilement ou à profiter de la vie pendant qu'elle passe. Par exemple, elle économise énormément, ne se permet aucune largesse, et la famille tente même d'éliminer la viande de son alimentation, pour ne pas trop investir dans des matières périssables. Cette posture lui permet de prouver aux autres qu'elle vaut davantage ; elle sépare le monde en deux clans, les forts et les faibles. C'est précisément cette hiérarchie que tente de renverser Yan-Zi en se suicidant. Prenant enfin sa destinée en main, elle prouve ainsi une certaine mainmise sur sa mère, et éprouve l'autre versant de cette emprise qui a toujours régi leurs rapports. Une violence archaïque, inconnue, profonde monte en elle en même temps que la colère qu'elle a accumulée durant toutes ces années s'exprime dans ce dernier geste de rage. Désirant blesser la mère en l'humiliant dans ce qu'elle a de plus cher, Yan-Zi rêve de mourir à ses pieds, publiquement, pour qu'elle soit blâmée par la communauté, et perde sa prestance : « La punition idéale sera transparente au crime qu'elle sanctionne ; ainsi pour celui qui la contemple, elle sera infailliblement le

signe du crime qu'elle châtie<sup>88</sup>».

Le moyen le plus efficace qu'utilisent les victimes pour se protéger de leur agresseur est le refus d'exprimer et d'afficher sa douleur devant lui, lui démontrant qu'il a échoué dans sa tentative pour la heurter. Tout au long de sa vie, Yan-Zi utilise cette méthode - avec plus ou moins de succès - restant visiblement indifférente sous l'avalanche de reproches crachés par la mère. Après sa mort, la mère reprend la même stratégie, pour prouver à sa fille que celle-ci ne sort pas victorieuse de leur combat, qu'elle ne l'a pas anéantie, et qu'elle ne lui échappera jamais :

Avec ta mort, tu comptes affoler ta mère, ma pauvre idiote, tu as peut-être raison, mais ton silence suffit pour me calmer maintenant, me sauver du désarroi dans lequel tu as voulu me pousser. Ton ultime insulte se défait avec ton corps. Tu vois, tu te trompes. Tu t'es mortellement trompée (*I* : 127-128).

Enfin, les liens filiaux sont toujours tachés de sang dans *L'Ingratitude*, que ce soit en lien avec la grand-mère, le père ou la mère. « Je sortis une feuille. J'y dessinaï le mot Maman avec application. Mais je dus tout de suite lâcher le stylo. Le mot s'était trempé de crépuscules rougeâtres qui provoquaient mon écoeurement » (*I* : 18-19). Dans le roman, le mot « maman » provoque à coup sûr des douleurs, des saignements, une hémorragie. Ce mot-blessure, complètement dénaturé, meurt en même temps que l'héroïne, sacrifiée en une tentative de mettre fin à la transmission d'un héritage au sein duquel la mère était devenue synonyme de violence et d'emprise. *L'Ingratitude* illustre point par point les manifestations de ce comportement, et dans sa structure même respire l'influence des théories psychanalytiques. Le matricide à l'œuvre dans le roman est donc double, puisque la mère, mise à mort par la souillure de sa fille, est tuée une seconde fois moralement et socialement par le décès suspect de sa fille. Sans enfant, elle perd la seule identité qu'elle possédait, celle de mère de quelqu'un.

<sup>88</sup> Michel FOUCAULT, *ibid*, p.124.

## **Conclusion**

## Conclusion

Nous avons suivi à la trace le devoir mémoriel dans *L'Amant*, pour découvrir que Marguerite Duras articule la mémoire dans son œuvre comme une mosaïque, pièce par pièce. Chaque épisode est autosuffisant, mais une fois l'ensemble reconstitué, un magnifique et terrible tableau se dresse sous les yeux du lecteur. La touffeur de l'Indochine résonne avec l'étouffement de la famille, qui se resserre autour de la jeune protagoniste. L'œuvre mosaïque au centre absent arrive dans un dialogue sur la famille indochinoise déjà entamé, puisque l'autoréécriture est au centre de la démarche littéraire de Duras. Un jeu se construit entre les lectures, autour du biographique et de la vérité du souvenir, qui demeure suspendu. Le livre s'ouvre sur un choix fondamental imposé à la jeune fille entre le monde maternel (lié à la folie, la violence et la misère) et le monde sexualisé de l'homme et de l'écriture (associés à la liberté et l'indépendance). L'enfant embrasse l'écriture pour faire un geste vers le dehors, mais le choix est piégé, puisque l'écriture et la sexualité ramènent sans cesse la narratrice à la famille par le biais de l'inceste. *L'Amant* commémore les morts de l'histoire, dans un geste d'amour rendu à leur mémoire, par une narratrice marquée par le temps, les abandons et les décès. La voix se situe entre un « je » et un « elle » mouvants, qui soulignent l'effet de trompe-l'œil (au niveau du biographique) du ton mémoriel de la narratrice. L'écriture durassienne risque toujours l'engloutissement par le ressac de la mémoire, alors la voix louvoie et se faufile entre les vagues, dissimulant le vrai propos. Elle use du mensonge pour accoucher du vrai, nécessairement fragmenté, et éparpillé dans l'œuvre.

Le discours de *L'Ingratitude* se fait plus direct, et la voix narrative étouffe la possibilité d'un dialogue, principalement avec la mère. La mémoire est une manifestation du principal problème de Yan-Zi. En effet, le devoir mémoriel implique la gratitude envers la mère pour le don de vie et l'imbrication de l'individu dans la société par la reconnaissance des aînés et le respect des traditions. La mémoire implique une immobilité, à l'œuvre dans tous les romans de Chen, qui pèse à la narratrice. Celle-ci se débat pour tenter d'acquérir une pensée individuelle et une libération ; elle trouve la solution dans un suicide-matricide. Les personnages de Chen s'immobilisent en un tableau et prennent la pose, alors que les personnages durassiens défilent rapidement, se

travestissent, se dénudent et font leur cinéma. Les deux protagonistes à l'étude ici marquent un rapport inverse au « je » : si Yan-Zi tente par tous les moyens de se retrouver seule dans son « je », les identités durassiennes demeurent très poreuses, et la protagoniste laisse avec bonheur d'autres personnages envahir son « je », soit la mère, le frère cadet et Hélène Lagonelle par l'inceste, ainsi que Anne-Marie Stretter (et Alice dans *L'Amant de la Chine du Nord*) par la prostitution.

L'enfant de *L'Amant* est continuellement traversée par le désir et séduite, par l'extrême étrangeté (l'homme chinois riche plus âgé) et/ou l'extrême familiarité (le corps de la famille, le corps féminin). Toute étrangeté se ramène pour elle de façon fantasmatique à la mère, et l'acte d'écriture met en contact famille, sexualité et mémoire. L'inceste, cristallisant un désir lesbien diffus, représente pour la jeune fille l'amour idéal, dans la pureté (de l'image) et la similitude. *L'Amant* se construit sur une tension entre inceste et métissage, qui s'opère par le biais d'inversions chromatiques et de glissements identitaires. L'expérience de pratiques sexuelles transgressives constitue un rempart contre les horreurs de la société coloniale. L'inceste est rappelé dans la structure de l'œuvre et dans le positionnement du personnage de l'auteure par rapport à son enfant-texte qui, passant par la mémoire, touche à la famille. Le matricide initial est ainsi renversé, puisque la narratrice donne naissance à sa mère par l'écriture. Cette nouvelle mère de la fiction, loin d'être idéalisée par le souvenir, est peinte dans la honte, dans sa défaillance de tous les jours devant ses enfants et dans sa chute finale vers la folie. La mère affaiblie, l'enfant usurpe son rôle maternel pour l'exercer en aimant et dominant Paulo, Hélène, l'amant chinois, et cette mère-enfant. Les rôles sont donc définis de façon floue, et un bal de personnages s'échangent des positions symboliques dans les bals de La Cascade <sup>89</sup> : incestueux, maternels et prostitués, les morts s'élancent pour un dernier tour de piste.

Le livre *L'Ingratitude* recueille également les derniers gestes des vivants et s'écrit sur des restes, après la mort de la narratrice et l'arrêt du temps. L'éclatement du cycle de la vie et du règne incontesté de Seigneur Nilou permet l'écriture de la violence. La narratrice expose les différentes stratégies d'emprise que sa mère exerce à son égard, soit la séduction, le totalitarisme, le sado-masochisme, l'emprise par le secret et le terrorisme de la souffrance. Notre étude du roman démontre que les deux femmes sont toujours prisonnières d'une relation semisymbiotique qui implique qu'elles ne perçoivent pas leur corps comme différencié. Cette perception de leur réalité

familiale inspire la stratégie de libération de Yan-Zi : pour attaquer sa mère, elle portera atteinte à

<sup>89</sup> Il s'agit d'un bar où le Chinois amène danser la jeune fille et sa famille.

son propre corps, par les moyens successifs de la pratique d'une sexualité déshonorante et d'un suicide-matricide.

Le rapprochement de *L'Amant* et de *L'Ingratitude* permet de tracer un portrait contemporain de relations mère/fille extrêmes. Le contexte social en arrière-plan des œuvres, les colonies françaises du début du XX<sup>e</sup> siècle et la Chine des années 1970-1980, par son caractère carcéral rendu par la sensation de regard constant porté sur l'individu, accentue l'ambiance perverse et oppressante de la famille. Les deux jeunes protagonistes sont marginalisées et exclues du giron social et maternel par leur choix d'une vérité indépendante. Duras et Chen, bien que séparées par un océan, une dizaine d'années et une expérience différente de la langue, présentent des imaginaires semblables, hantés par le spectre omniprésent d'un monde maternel aux ramifications infinies. Les deux récits se terminent sur une note positive, laissant espérer la possibilité d'un espace de dialogue entre mère et fille. Les auteures signent le constat de décès d'un ancien régime sous lequel la parole féminine ne pouvait transmettre qu'un héritage empoisonné par l'oppression. Pour approfondir cette étude, il serait souhaitable d'étendre la recherche à d'autres œuvres féminines contemporaines, pour vérifier l'originalité ou la représentativité de la démarche respective de Duras et de Chen. Des auteures non marquées par l'exil développent sans doute un rapport bien différent à la mémoire, et il serait intéressant de les observer pour élargir notre champ d'étude, dans une recherche ultérieure



## Bibliographie

## Bibliographie

### Œuvres à l'étude :

CHEN, Ying, *L'Ingratitude*, Montréal : Léméac, 1995.

DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Paris : Minuit, 1984.

### Œuvres de Ying Chen :

*Le Champ dans la mer*, Montréal : Boréal, 2002.

*Immobile*, Montréal : Boréal, 1998.

*Les Lettres chinoises*, Montréal : Léméac, 1993.

*La Mémoire de l'eau*, Montréal : Léméac, 1992.

*Quatre mille marches*, Montréal : Boréal, 2004.

*Querelle d'un squelette avec son double*, Montréal : Boréal, 2003.

### Œuvres de Marguerite Duras utilisées :

*Agatha*, Paris : Minuit, 1981.

*L'Amant de la Chine du Nord*, Paris : Gallimard, 1991.

*Des journées entières dans les arbres*, Paris : Gallimard, 1954.

*Détruire, dit-elle*, Paris : Minuit, 1969.

*L'Éden cinéma*, Paris : Mercure de France, 1977.

*Hiroshima, mon amour*, Paris : Gallimard, 1971.

*Les Impudents*, Paris : Gallimard, 1943.

*India song*, Paris : Gallimard, 1973.

*Moderato cantabile*, Paris : Minuit, 1958.

*Nathalie Granger*, suivi de *La Femme du Gange*, Paris : Gallimard, 1973.

*Outside : papiers d'un jour*, Paris : Albin Michel, 1981.

*La Pluie d'été*, Paris : P.O.L., 1989.

*Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris : Gallimard, 1964.

*Un barrage contre le Pacifique*, Paris : Gallimard, 1950.

*Le Vice-consul*, Paris : Gallimard, 1966.

*Les Yeux verts*, Paris : Cahiers du cinéma, 1980.

### **Textes critiques portant sur Ying Chen :**

BERNIER, Silvie, « Ying Chen : S'exiler de soi », dans *Les Héritiers d'Ulysse*, Outremont : Lanctôt, 2002, p. 83-105.

DUBOIS, Christian et Christian HOMMEL, « Vers une définition du texte migrant : l'exemple de Ying Chen », *Tangeance*, n.59, janvier 1999, pp. 38-48.

LEQUIN, Lucie, « L'épreuve de l'exil et la traversée des frontières : des voix de femmes » dans Lori SAINT-MARTIN (dir.), *L'Autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, tome II, Montréal : XYZ, 1994, pp. 137-147.

SAINT-MARTIN, Lori, « Infanticide, Suicide, Matricide, and Mother-Daughter Love. Suzanne Jacob's *L'Obéissance* and Ying Chen's *L'Ingratitude* », *Canadian Literature*, Summer 2001, n. 169, pp. 60-83.

SAINT-MARTIN, Lori, *Le Nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec : Nota bene, 1999.

### **Textes critiques portant sur Marguerite Duras :**

ARMEL, Aliette, *Marguerite Duras et l'autobiographie*, Talence : Le Castor astral, 1990.

BAJOMÉE, Danielle, *Duras ou la douleur*, Bruxelles : Éditions universitaires De Boeck, 1989.

BOUTHORS-PAILLART, Catherine, *Duras la métisse : métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève : Droz, 2002.

COSTE, Didier, « La double voix ou l'écriture ex-schize (sur quelques textes récents de Marguerite Duras et de Monique Wittig) » dans Elena REAL (dir.), *Marguerite Duras. Actes du colloque international 1987*, Valence : Servei de Publicacions Universitat de València, 1990, pp. 42-56.

MARINI, Marcelle, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*, Paris : Minuit, coll. « autrement dites », 1977.

SELOUS, Trista, *The Other Woman. Feminism and Femininity in the Work of Marguerite Duras*, New Haven & London : Yale University Press, 1988.

## Ouvrages théoriques :

### 1. Écrits de femmes et études féministes :

BUTLER, Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York : Routledge, 1990.

DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris : PUF, 1981.

ELIACHEFF, Caroline et Nathalie HEINICH, *Mères-filles, une relation à trois*, Paris : Albin Michel, 2002.

GAUVIN, Lise et Andrea OBERHUBER, « Présentation », *Études françaises*, « Réécrire au féminin. Pratiques, modalités, enjeux », 40, numéro 1, 2004, pp. 7-10.

HEINICH, Nathalie, *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris : Gallimard, 1996.

HIRSCH, Marianne, « Mothers and Daughters », *Signs*, 7, n.1, pp. 200-221.

HIRSCH, Marianne, *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1989.

OBERHUBER, Andrea, « Réécrire à l'ère du soupçon insidieux : Amélie Nothomb et le récit postmoderne », *Études françaises*, « Réécrire au féminin. Pratiques, modalités, enjeux », 40, numéro 1, 2004, pp. 111-128.

SAINT-MARTIN, Lori (dir.), *Contre-voix : essais de critique au féminin*, Québec : Nuit blanche, 1997.

### 2. Approches psychanalytiques :

- BENJAMIN, Jessica, « The Omnipotent Mother : A Psychoanalytic Study of Fantasy and Reality », dans *Representations of Motherhood*, Donna BASSIN, Margaret HONEY and Meryle Mahrer KAPLAN (dir.), New Haven and London : Yale University Press, 1994, pp. 129-146.
- CHODOROW, Nancy, *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley : University of California Press, 1978.
- COUCHARD, Françoise, *Emprise et violence maternelles : étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Dunod, coll. « psychismes », 2003 [1991].
- FREUD, Sigmund, « La féminité » dans *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris : Gallimard, 1984, pp. 150-181.
- RACAMIER, Paul-Claude, *L'Inceste et l'incestuel*, Paris : les Éditions du Collège, 1995.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Grasset, 1972.
- ROUSSEAU-DUJARDIN, Jacqueline, « Roman familial, écrits autobiographiques et insertion dans le temps », dans Jean-François CHIANTARETTO (dir.), *Écriture de soi et psychanalyse*, Paris : Harmattan, 1996, pp. 242-253.

### 3. Autres ouvrages théoriques utilisés:

- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », dans *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982, pp. 81-90.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 1975.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Grasset, 1961.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975.

### Œuvres littéraires citées :

- CHAURETTE, Normand, *Le Petit Koechel*, Montréal : Léméac, 2000.
- NOTHOMB, Amélie, *Métaphysique des tubes*, Paris : Albin Michel, 2000.
- VIAN, Boris, Avant-propos de *L'Écume des jours*, dans *Romans, nouvelles, œuvres diverses*, collection « La Pochotèque », Paris : Le Livre de Poche, 1991, p.59.

**Ouvrage de référence :**

Dictionnaire *Le Nouveau Petit Robert*, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1993.

